DIE ACHT HANDZEICHNUNGEN

DES

SANDRO BOTTICELLI

ZU

DANTES GÖTTLICHER KOMÖDIE

IM

VATIKAN.

EIN SUPPLEMENT

ZU DEM

CODEX IM KGL .KUPFERSTICHKABINET ZU BERLIN

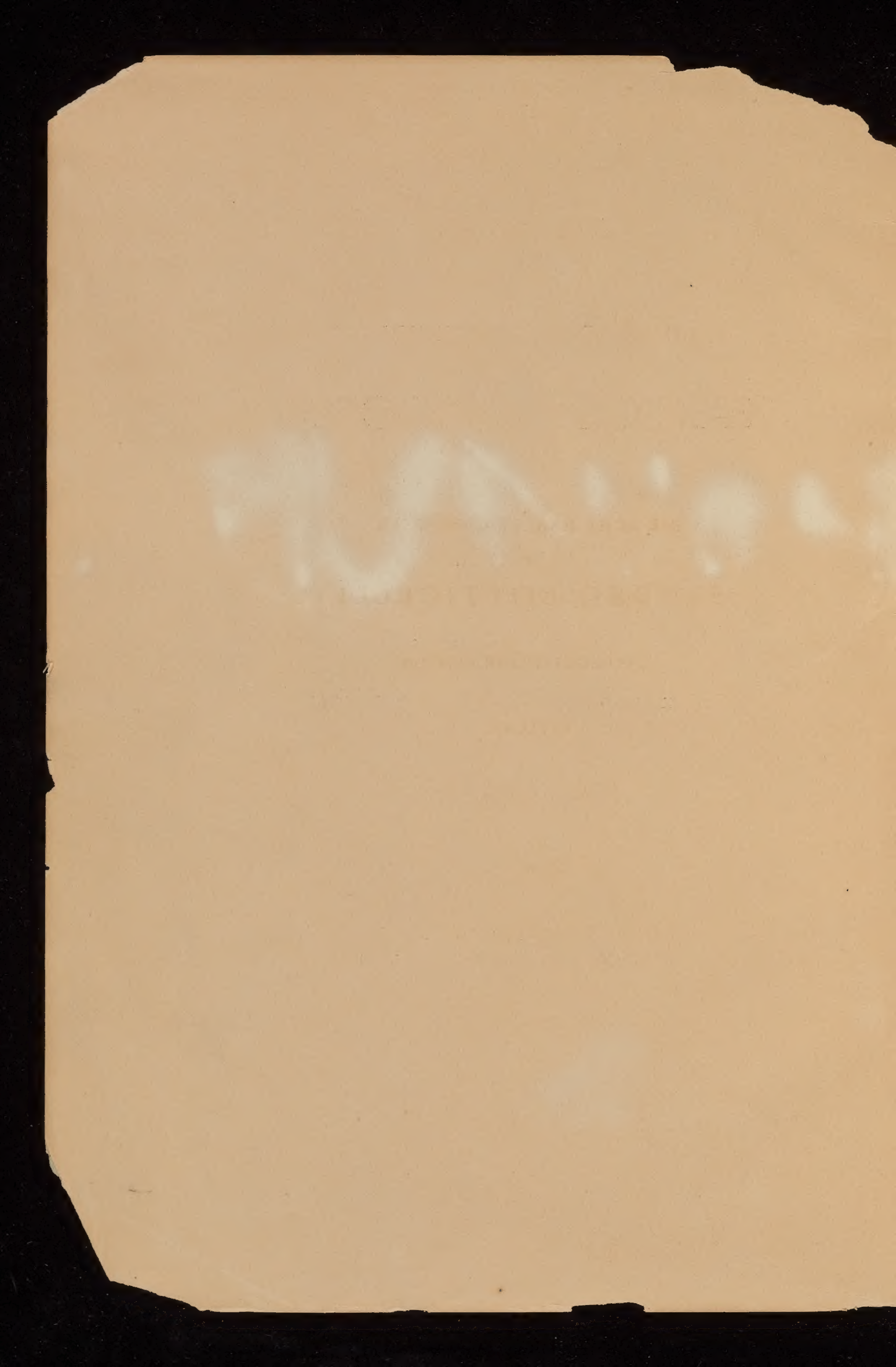
HERAUSGEGEBEN

VON

DR. JOSEF STRZYGOWSKI.



BERLIN,
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
1887.



DIE ACHT HANDZEICHNUNGEN

DES

SANDRO BOTTICELLI

ZU

DANTES GÖTTLICHER KOMÖDIE

IM

VATIKAN.



DIE ACHT HANDZEICHNUNGEN

DES

SANDRO BOTTICELLI

ZU

DANTES GÖTTLICHER KOMÖDIE

IM

VATIKAN.

EIN SUPPLEMENT

ZU DEM

CODEX IM KGL. KUPFERSTICHKABINET ZU BERLIN

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. JOSEF STRZYGOWSKI.



BERLIN,
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
1887.

Die auf dem kgl. Kupferstichkabinette zu Berlin befindliche Sammlung von 84 Handzeichnungen Sandro Botticellis zu Dantes Commedia ist nicht vollständig. Zum Purgatorio und Paradiso zwar fehlt kein Blatt, im Inferno aber war der Verlust der Illustrationen zu 15 Gesängen zu beklagen. Sieben derselben nun, zu welchen als achte die kostbare Gesamtdarstellung der Hölle kommt, haben sich in der vatikanischen Bibliothek (Reg. lat. 1896 fol. 97—103) wiedergefunden.[1]) Ich lege dieselben hier in photographischen Reproduktionen in der Grösse des Originals vor. Da die Verlagsbuchhandlung auch die Berliner Publikation besorgt, so schliesst sich meine Ausgabe vollständig der letztern an, so dass es, wie ich hoffe, leicht sein wird, sie in jene den Grundstock bildende Kollektion einzuordnen.

In der Berliner Sammlung fehlt der Anfang des Inferno: sie beginnt mit der Illustration zum achten Gesange, dann aber kommt eine grosse Lücke und die eigentliche ununterbrochene Folge der Blätter setzt erst mit dem siebzehnten Gesange ein. In der vatikanischen Bibliothek haben wir in erster Linie den Anfang des Inferno und damit des ganzen Werkes: die Gesamtdarstellung der Hölle und die Illustration zum ersten Gesange. Dann bleibt die eine Lücke bis zum achten Gesange offen und erst die zweite wird teilweise ergänzt durch die Illustrationen zum neunten und zehnten, zwölften und dreizehnten, fünfzehnten und sechzehnten Gesange. Somit fehlen nun noch die Illustrationen zum zweiten bis siebenten und die zum elften und vierzehnten Gesange, also im ganzen noch acht Blätter. — Die Gesamtdarstellung der Hölle ausgenommen, müssen die vatikanischen Blätter vor 1481 entstanden sein, wenigstens in der Skizze. Denn, wie wir sehen werden sind die in einigen Exemplaren der Florentiner Dante-Ausgabe v. J. 1481 mit dem Kommentare des Christoforo Landino enthaltenen 19 Stiche des Baccio Baldini zu den ersten Gesängen des Inferno nichts anderes, als Verkürzungen der Botticellischen Kompositionen. In der weiteren Geschichte unserer Blätter steht, so weit sich dies bis jetzt von meiner Seite hat bestimmen lassen, fest, dass sie i. J. 1689 aus dem Besitze der Königin Christine von Schweden in den des Vatikan übergegangen sind. Aus dem einzigen Inventar, das nach de Rossi[2]) kurze Zeit nach Erwerb dieser Bibliothek angefertigt wurde, ergibt sich, dass schon damals nicht mehr als unsere sieben Blatt vorhanden und mit den übrigen Fascikeln[3]) unserer Miscellaneen Handschrift, die aber erst unter Pio Nono gebunden wurde, vereinigt waren. Der gesamte Codex muss somit vor 1689 geteilt worden sein. Für die Berliner

---

1) Vgl. meinen Fundbericht im Beiblatt der Lützowschen Zeitschrift 1886 p. 466 ff.

2) La biblioteca della sede apostolica, Roma 1884 p. 8.

3) Über diese siehe Bethmann in Pertz' Archiv am betreffenden Orte.

Sammlung ist bis jetzt so viel veröffentlicht, dass sie sich wie die Kollationirung des Francesco Molini beweist, i. J. 1803 schon in ihrem heutigen Zustande befand. Aber es lässt sich aus der Art des Zusammenhanges der vatikanischen Blätter mit Wahrscheinlichkeit auf die Art und Weise der Lostrennung schliessen. Während nämlich die Pergamentblätter in Berlin einzeln auf Papierfalze gesetzt waren, sind die vatikanischen in drei ganzen Bogen und einem losen Blatte erhalten. Und da die Illustration zum neunten Gesange auf einen Bogen gesetzt ist mit der des sechzehnten, die des zehnten mit der des fünfzehnten und die des zwölften mit der des dreizehnten Gesanges, so ist es mehr als wahrscheinlich, dass die Blätter ursprünglich in Lagen von vier Bogen gebunden waren. Dann hätten wir im Vatikan drei Bogen des zweiten Quaternio, vom ersten dagegen nur ein Blatt und zwar das erste, da es auf der Vorderseite die Gesamtdarstellung der Hölle, auf der Rückseite aber die Illustration zum ersten Gesange zeigt. Ein anderes Blatt vom ersten Quaternio befindet sich in Berlin. Es enthält den Text zum siebenten und die Illustration zum achten Gesange. Demnach müssen diese beiden Blätter, das Vatikanische und das Berliner, wenn die Annahme der Quaternionenanordnung richtig ist, ursprünglich den ersten Bogen der ersten Lage gebildet haben. Der zweite, dritte und vierte Bogen dieses Quaternio ist bis jetzt noch nicht wieder aufgefunden worden, ebenso der dritte Bogen der zweiten Lage. Wenn wir nun von dem einen Blatte in Berlin absehen, so fehlen dort gerade die beiden ersten Quaternionen mit den Illustrationen vom ersten bis sechzehnten Gesange. Darnach scheint es wahrscheinlich, dass bei der ersten Trennung die beiden ersten Lagen losgelöst wurden. Zur Frage, wie dann die zweite Hälfte des ersten Bogens nach Berlin kommen konnte, lässt sich bemerken, das sich das erste, resp. das Titelblatt, welches, wie wir sehen werden, stark abgenutzt ist, bei fortwährendem Umlegen leicht von dem Bande losgelöst haben mag, wobei natürlich das korrespondirende d. i. das Berliner Blatt zum achten Gesange herausfiel und sein Fehlen bei der späteren Trennung übersehen wurde. Wenn sich somit die erste Teilung der Handschrift auf bestimmte Partien bezog, so scheint es leider, dass die weiteren Lostrennungen eine Folge der Verwahrlosung des ersten kleineren Teiles sind. Entweder ein Bogen um den andern, oder zuerst die drei auf einander folgenden und dann der vierte einzelne scheinen mit der Zeit abhanden gekommen zu sein, so dass für ihre Wiederauffindung nur wenig Hoffnung ist.

Was das Äussere der Vatikanischen Blätter anbelangt, so stimmen sie in der Qualität des Pergamentes und den Massen genau mit denjenigen aus der Hamilton Sammlung überein und es wird den photographischen Reproduktionen gegenüber nicht nötig sein die in meinem Fundberichte gegebenen Einzelheiten zu wiederholen. Aus der Anbringung der Illustration zum ersten Gesange auf der Rückseite des Titelblattes und der folgenden Anordnung von Text und Zeichnung auf den einzelnen Bogen ergiebt sich, dass man bei aufgeschlagenem Bande, stets links resp. oben die Illustration, rechts resp. unten den zugehörigen Text vor Augen hatte. Der letztere unterscheidet sich in nichts von der Art desjenigen in Berlin. Er ist der Langseite der Blätter nach in vier Kolumnen geschrieben, die in der Art vorliniert sind, dass sie beiderseits durch einen Doppelzug geschieden und

horizontal in Abständen von ca. $^{3}/_{4}$ cm. vorgeritzt sind. Die erste Terzine ist etwas eingerückt, doch springt ihr Anfangsbuchstabe nicht vor, wie dies bei den folgenden Strophen der Fall ist. Die Schrift selbst zeigt die schönen, deutlichen Formen des Quattrocento. Die Buchstaben sind ca. $^{1}/_{4}$, die Initialen ca. $^{1}/_{2}$ cm. hoch.

Was ich den Reproduktionen der Vatikanischen Blätter nun noch beizufügen mich veranlasst sehe, will nichts weiter sein, als ein bescheidener Begleiter, der dem Beschauer das sagt, was bei der Reproduktion vom Originale verloren gegangen ist und Fragen zu beantworten sucht, die sich bei der Betrachtung von selbst aufdrängen. Von dem Gedanken einen Kommentar zu den einzelnen Zeichnungen zu liefern, bin ich beim ersten praktischen Versuche glücklicherweise sofort abgekommen. Denn als ich zu dem Zwecke, die Zeichnung vor mir den zugehörigen Gesang eifrig vergleichend durchlas, da kam es auch nicht zu einem Zuge, der zu Notizen bereit liegenden Rechten. Vielmehr machte sich schon nach wenigen Proben die bessere Einsicht geltend, dass die Auffassung Dantes durch Botticelli keines Kommentares bedürfe und dass beide sehr an ihrem Reize verlieren würden, wenn ein Dritter zwischen sie träte. Wer Hogarths Sittenbilder studiert und über die Bedeutung eines Gegenstandes im Unklaren ist, sucht bei Lichtenberg Aufklärung. So scheint es mir wird man bei Lektüre Dantes in Zukunft zum Botticelli greifen, um sich über die äusseren Umstände der Handlung klar zu werden. Seine Illustrationen sind der wortgetreue, bildnerische Ausdruck der Dichtung. Die grossartig plastische Darstellung in Dantes Versen und Botticellis treues Studium und naive Wiedergabe derselben, machen es erklärlich, wenn man vor diesen Kompositionen in Zweifel kommt, ob der Dichter oder der Künstler mehr den Ruhm grösserer Deutlichkeit und Einfachheit verdient. In den Illustrationen zu den einzelnen Gesängen wird man mit bewunderungswürdiger Genauigkeit die Lokalität und den vom Gesange vorgeschriebenen Weg der Wanderer ausgeführt finden, zu Ungunsten sogar der künstlerischen Konzeption: es fehlt diesen Bildern zumeist an Raum und Perspektive. Aber was dadurch an malerischer Wirkung verloren gegangen ist, ersetzt uns reichlich die geistreiche Komposition einzelner Blätter, die phantasievolle Durchbildung der einzelnen Formen. Das nun, was Dante da und dort gelegentlich über den Aufbau der Hölle sagt, hat Botticelli in einer Gesamtdarstellung vereinigt. Sie ist die Übersichtskarte zu 34 Spezialplänen, der Kitt, welcher die losen Blätter verbindet, Zusammenhang und die richtige Vorstellung von ihrer Einordnung in das Ganze unter sie bringt. Dieses Gesamtbild nun, scheint mir gegenüber den Einzelillustrationen Zug für Zug einer Verdeutlichung zu bedürfen. Denn fürs erste ist die ganze Darstellung in demselben im Verhältnis kleinen Raum der Einzelbilder ausgeführt. Dazu gesellt sich, dass gerade dieses Blatt den ganzen Band von Botticellis Danteillustrationen eröffnet hat, weshalb es nicht wenig abgenutzt, zerknittert und beschmutzt ist. Endlich trägt auch noch die Reproduktion ein gut Teil zur stellenweisen Undeutlichkeit bei, da das Blatt ganz in Farben ausgeführt ist, die Photographie aber bekanntlich einzelne Farben in ihrer Lichtwirkung verkehrt wiedergibt und dadurch das Ganze unklarer macht. Daher dürfte ein genaueres Eingehen auf dieses Blatt notwendig sein. Und an diesen Giro durch das Gesamtbild schliessen sich bei gleichzeitiger

Berücksichtigung der Einzelillustrationen zwei naheliegende Aufgaben. Wir haben konstatiert, dass gleich am Anfange noch sechs und im zweiten Quaternio noch zwei Blätter fehlen. Bei Betrachtung des Gesamtbildes nun wird sich bald herausstellen, dass uns gerade für diese fehlenden Blätter die Gesamtdarstellung einen wertvollen Ersatz bietet und wir uns mit Zuhülfenahme eines zweiten Kunstwerkes bis zu einem gewissen Grade eine Vorstellung von den verlorenen Blättern machen können. Und dieses zweite Hülfsmittel sind die Baccio Baldinischen Stiche, welche wie seit jeher angenommen wurde mit Benutzung Botticellis angefertigt sind. So konzentriert sich die nachfolgende Betrachtung hauptsächlich um das Gesamtbild. Was die Einzelillustrationen anbetrifft, so beschränke ich mich auf die Angabe dessen, was im Originale deutlicher hervortritt, als in der Reproduktion. Nur bei denjenigen Blättern, wo sich der Vergleich mit den Baldinischen Stichen nicht schon bei Betrachtung des Gesamtbildes ergeben hat, werde ich auch diesen Gesichtspunkt ins Auge fassen, um zum Schlusse zu einem Urteile über den Grad der Abhängigkeit des Stechers zu gelangen.

Denken wir uns den Band des Botticellischen Dante in seiner ursprünglichen Fassung: ein stattliches Buch in Folio, das uns da vorgelegt wird. Es in gewohnter Weise öffnend würden wir zuerst auf die Gesamtillustration zur Hölle stossen. Um sie betrachten zu können, müssten wir den Pergamentband umkehren, so zwar, dass die Breitseite uns zugewendet ist. Das Blatt fesselt uns und wir bleiben gleich zu genaueren Studien bei ihm stehen. Man merkt seinem Zustande an, dass es einst viel besehen und oft umgeschlagen worden sein muss, denn das Pergament zeigt eine ehrwürdige, dunkel gelbe Farbe und ist, eine Folge der wohl nicht immer zarten Behandlung, nach allen Richtungen hin stark zerknittert, gebrochen und vielfach beschmutzt. Trotzdem kann die Erhaltung des Bildes selbst keine schlechte genannt werden. Wir werden finden, dass es in einem besseren Zustande ist, als die Federzeichnung der Rückseite, indem wenigstens die Oberfläche des Pergamentes überall intakt geblieben ist, dank vielleicht den darüber gelegten, mit einem leicht lösbaren Bindemittel gemischten Wasserfarben, in denen das Bild ausgeführt ist. Die Farben selbst sind allerdings etwas verblasst und sogar hie und da abgesprungen, bisher aber noch an keiner Stelle in grösseren Dimensionen. Den Rand des Blattes umzieht ein schmaler Goldrahmen, den ein Blattornament ziert. Die Darstellung greift oben und unten über diesen Rahmen heraus.

Die Tre- und Quattrocentisten haben sich, soweit sie auf Dante zurückgehen, in ihren Höllendarstellungen begnügt die einzelnen Höllenstrafen in verschiedenen, um den Lucifer gruppierten Kompartimenten darzustellen, ohne dass sie auch das Ganze im Danteschen Sinne zu gestalten suchten. Im sechzehnten Jahrhundert begegnet uns in den Stichen der Venezianer Dante-Ausgaben von 1544 ff. die Darstellung der Hölle als Ganzes aus der Vogelperspektive gesehen, also bestehend aus konzentrischen Kreisen, von denen stets derjenige in den Vordergrund tritt, dessen Bestimmung eben im Gesange beschrieben wird. Botticelli nimmt eine vermittelnde Stellung ein. Nach der Danteschen Darstellung ist die Hölle ein sich nach unten verjüngender Trichter. Botticelli führt einen vertikalen Schnitt durch dessen Spitze, so dass sich vor uns ein halber Kegelmantel

öffnet. In immer enger werdenden Terrassen vertieft sich derselbe von der Oberfläche der Erde bis zu ihrem Mittelpunkte. Mächtige Felsmassen, braun über dem bisweilen hervortretenden Pergamentgrunde mit dunklen Schatten und weissen, an markanten Stellen goldenen Lichtern modellirt, bilden die Wände des Trichters. In zwei Dingen folgte der Künstler nicht streng den Vorschriften der Commedia: er gab dem Raume eine passende Beleuchtung und liess die Reisenden den Weg in einer Weise machen, wie er in sein Bild am besten passte. Während nämlich die Hölle in der Dichtung gedacht ist als ein sternenloser, von ewig schwarzen Lüften erfüllter Raum, der unter der Erdoberfläche liegt, erlaubte sich Botticelli dieselbe oben offen zu denken, so dass er sie in bestimmter Beleuchtung darstellen konnte. Das Licht fällt schräg von links oben und zwar von vorn ein, dringt bis ungefähr in die Mitte des Trichters, verliert aber dann seine Kraft, so dass die untere Hälfte in ein gleichmässiges Dunkel gehüllt erscheint. Dieser Beleuchtungseffekt sowohl, durch den die rechte Hälfte des Bildes schärfer hervortritt, als, dass er den Halbkreis auf der linken Seite ein klein wenig mehr vorspringen liess, so dass sowohl die horizontalen, wie die vertikalen Massen auf dieser Seite vom Standpunkte des Beschauers aus mehr verkürzt erscheinen, haben ihren bestimmten Grund. Beides sind Finessen, die der Künstler anwandte, um eine durch das Nichtentsprechen des gegebenen Raumes gegenüber den Forderungen der Dichtung bedingte Unregelmässigkeit in der Komposition zu parallelisieren, für das Auge erträglich zu machen. Das ist ihm bis zu einem gewissen Grade auch geglückt. Der unbefangen vor das Bild Hintretende hat durchaus den Eindruck gleichmässiger Rundung des Trichters. Und doch wird man genauer hinsehend oder den kompositionellen Gesichtspunkt ins Auge fassend, sofort bemerken, dass die linke Hälfte des Kreisausschnittes viel stärker nach abwärts gezogen ist, als die rechte, so dass, erst einmal aufmerksam geworden, eine ziemlich unschöne Verkürzung der linken Seite hervortritt. Der Künstler war gezwungen sie vorzunehmen, um Raum für die Vorhölle zu bekommen. Doch wird man zugestehen müssen, dass er diesen Nachteil der Komposition geschickt und nach Möglichkeit auszugleichen suchte. Dabei war von Wichtigkeit, wo er sich den Standpunkt des Beschauers dachte. Von diesem Gesichtspunkte aus erscheint die Komposition nicht einheitlich. Am besten entspricht dem Ganzen noch den Beschauer auf der linken Seite des vorderen Höllenrandes zu denken, etwa in der Art, wie wenn man sich im Kolosseum in der Höhe des obersten Mauerkranzes und an einem Punkte denkt, von dem aus der heute noch vollständig stehen gebliebene Teil, in kleiner Entfernung beginnend sich zu unserer Linken ausdehnt. Bleiben wir bei diesem Vergleiche stehen. Es scheinen mir in ihm am besten die starken und schwachen Seiten des Botticellischen Bildes hervorzutreten. Niemand hat sich wohl, auf der Holzstiege zu dem höchsten, ersteigbaren Punkte im Innern des Colosseums gelangt, dem Eindrucke des immensen Raumes entziehen können. Auch in einer Beleuchtung ähnlich derjenigen, wie wir sie hier vor uns haben, die Sonne im Rücken des Beschauers, von der Wirkung und dem unendlichen Reiz der Mondbeleuchtung ganz zu schweigen. Dann sieht man vor sich Raum, dessen Realität uns um so überzeugender entgegentritt, als ihn Grenzen, wenn auch ungeheuere,

deren Umfang durch die in Folge der Zerstörung bedingte Ergänzung vor dem geistigen Auge nur noch wächst, fassbar machen. Die Tiefe tritt gegen die Weite zurück. In dem Bilde des Botticelli haben wir weder Weite noch Tiefe. Weite nicht, weil wir den Bogen des Umkreises nicht in seiner vollen Entwicklung auf der gegenüberliegenden Seite, sondern die der Spannung nach verkürzte Hälfte zu unserer Linken sehen. Tiefe nicht, da der Standpunkt des Beschauers nicht gleichmässig am oberen Rande des Trichters bleibt, sondern sich mit den einzelnen Kreisen nach unten hin verschiebt. Dadurch bekommen wir den Eindruck der Höhe des vertikalen Durchschnittes, nicht den der Tiefe. Die Wirkung immenser Höhe herrscht vor. Damit sind wir auch an die Grenze des künstlerischen Leistungsvermögens unseres Quattrocentisten gelangt. Was uns in den Einzeldarstellungen zu jedem Gesange packt, dass ist vornehmlich das ungemein getreue Nachbilden der Dichtung und der Reichtum der Phantasie. Aber an einem fehlt es auch ihnen, an perspektivischer Vertiefung, somit an Raum. Ich kann mir mit Hülfe des Kolosseums eine Dantesche Hölle in ihrem Aufbau denken, deren Skizzierung ich einem Botticelli nicht, wohl aber einem Leonardo zutraue.

Was aber in unserem Bilde noch besonders störend, ja zuerst verwirrend wirkt, das ist, dass der Künstler schliesslich sogar eine grobe Inkonsequenz begangen hat. Als er nämlich zum neunten Kreise, dem Boden des Trichterbrunnens gekommen war, hatte sich der innere Umfang so verkleinert, dass sich die im Eise Schmachtenden und der im Mittelpunkte des Ganzen stehende Lucifer nicht mehr mit befriedigender Deutlichkeit hätten darstellen lassen. So eifrig er sonst in den Einzeldarstellungen auf passende Auskunftsmittel bedacht ist, hier zerbrach sich Botticelli nicht viel den Kopf. Hatte er bis jetzt eine der Beschreibung des Dichters entsprechende Verjüngung des Trichters vorgenommen, so setzte er den Eisgrund der Hölle am Ende des Ganzen bedeutend vergrössert an, so dass wir an dieser Stelle nicht den dem bisherigen Darstellungsprinzip entsprechenden, sondern einen ziemlich willkürlichen und unpassenden Abschluss haben.

Gehen wir nun dazu über, den Dichtern auf ihrem Wege durch die Hölle zu folgen. Virgil ist stets charakterisiert durch Bart, eine violette, spitze Mütze mit weissem Besatz, ein blaues Unter- und violettes Obergewand mit weissem Kragen. Dante dagegen ist unbärtig, trägt eine rote Mütze mit Überschlag, dazu ein grünes Unter- und rotes Obergewand. Die Darstellung beginnt mit dem dritten Gesange. Die Einleitung, der erste und zweite Gesang, sind in dem Höllenbilde ganz übergangen. Die Dichter treten in der linken oberen Ecke, zunächst noch ausserhalb des Höllenraumes auf. Vor ihnen steigen Felsen empor, die, sich durch die ganze Breite des Blattes hinziehend, mit saftigem Grün und vereinzelten Büschen bewachsen sind: die Erdoberfläche, unter welcher der Höllentrichter verborgen liegen soll. Die Wanderer sind in eine Schlucht herabgestiegen und stehen eben vor dem Eingange des Reiches der Finsterniss. Virgil hat den Dante an der Hand gefasst und weist mit der Linken nach oben, wie der Stich von 1481 beweist, auf die Inschrift über der Pforte: Per me si va etc. Hinter diesem Felseingange öffnet sich eine weite Höhle, in der die Wanderer, nachdem sie eingetreten sind, links oben dem Hintergrunde zuschreitend erscheinen. Virgil wendet uns den

Rücken zu und deutet mit der Rechten auf eine Schar nackter Gestalten, Dante, sich im Profil zu ihm wendend, hört ihm eifrig zu. Auf sie zu ziehen im Grunde der Höhle die Verdammten, „die ohne Schimpf und ohne Lob gelebt". Die Körper sind, wie auch in den folgenden Kreisen in braunen Schatten, weissen Lichtern und mit Benutzung des Pergamentgrundes herausgearbeitet. So folgen sie mit jammernd erhobenen Armen der weissen Fahne eines hässlichen, roten Teufels mit grünen Flügeln und haarigem Körper. Am Vordergrunde der Höhle vorbei rauscht der erste der vier Höllenströme, der Acheron, der die eigentliche Hölle wie ein Wallgraben umzieht. Auf einer in ihn vorspringenden Landzunge begegnen wir den Dichtern wieder. Virgil voran spricht mit dem in buntem Kahne sitzenden Charon, einer gelben Teufelsgestalt mit mächtigem, ruppigem Kopf, Hörnern, dicker Nase, behaartem Körper und trockenen Fledermausflügeln. Die zottige Linke führt das eingelegte Ruder, die Rechte ist gegen Virgil erhoben. Hinter diesem steht zunächst Dante und dann eine Menge der Überfahrt harrender Unglücklicher, während ein zweiter Haufe lärmend hinter einem Felsen hervor auf diese zustürzt. Endlich entdeckt man noch bei näherem Zusehen zu Füssen Dantes eine am Boden liegende bekleidete Gestalt, den Kopf in den gekreuzten Armen verborgen: nach den letzten Versen des dritten Gesanges Dante selbst, der überwältigt von tiefem Grauen und wie von Schlaf befallen niedergestürzt ist.

Bis zu diesem Moment geht auch der Baldinische Stich. Die linke Seite bis zur Höllenpforte stimmt fast genau mit unserer Miniatur überein. Die rechte Hälfte ist etwas verändert, doch finden sich all die aufgeführten Momente wieder[1]). In dem Exemplar der Riccardiana zu Florenz[2]) ist noch ein zweiter Stich zum dritten Gesange erhalten, in welchem die Komposition verändert und auch die einzelnen Momente variiert sind. Die Gruppe vor der Höllenpforte sieht man rechts, die Höhle, von mächtigen Felsen eingeschlossen links. Der Acheron rauscht links nach vorn, wodurch die Komposition mehr zerteilt und das Durchschneiden der Figuren verhindert werden soll. Wir werden später finden, dass sich Baldini in seinen Kompositionen stets von dem Streben nach möglichster Klarheit leiten liess und um ihretwillen bisweilen ganz von Botticelli's Zeichnung absah. Zu diesem Gesange haben wir also zwei Stiche, von denen der eine mit dem betreffenden Abschnitte des Gesamtbildes so ziemlich übereinstimmt, der andere in der

1) Eine eingehende Beschreibung und Reproduktionsangabe der Stiche scheint mir nicht notwendig, da der Berliner Publikation, wie ich aus deren Programm ersehe, photographische Nachbildungen derselben beigegeben sein werden. Vgl. überdies Bartsch Nr. 39 und 56.

2) Vgl. de Batines Bibliografia Dantesca I, p. 41. Die beiden Stiche zum dritten Gesange sind vorn eingeklebt. Dann folgen zum ersten und zweiten Gesange die zugehörigen Stiche, zum dritten ist der Stich des zweiten wiederholt, vom vierten bis neunzehnten ist alles in Ordnung. Die von de Batines erwähnten Exemplare der Vaticana habe ich bisher nicht auffinden können. Das einzige Exemplar, welches sich bis jetzt im Katalog der Drucke findet, hat wie alle andern in den römischen Bibliotheken nur zwei Stiche. Im Augenblick liegt mir das Exemplar der Kommunalbibliothek zu Siena vor, in dem der Stich zum zehnten Gesange fehlt, sonst enthält es die Folge I—XIX richtig. Die unreinen, wahrscheinlich mit zuletzt abgezogenen Stiche sind sehr gut in vergrössertem Massstabe von Herrn Lombardi hier photographiert.

Anordnung der Hauptmassen und der Richtung des die Komposition der einen Seite bestimmenden Flusses variiert ist. Kein Zweifel somit, dass sich der erstere an Botticelli anlehnt, der letztere den Versuch vorstellt, die in der Verkürzung zusammengedrängte Komposition zu klären. Andererseits lässt sich aus der übereinstimmenden Anordnung des einen Stiches mit unserem Gesamtbilde der Schluss ziehen, dass auch die bis jetzt noch nicht wieder aufgefundene Detaillillustration Botticelli's zu diesem Gesange in gleicher Weise disponiert war. Dies gilt umsomehr von den Einzelheiten der Illustration, da diese sogar in den beiden Stichen in Gruppierung und Form dieselben sind. Man wird sich in dem Detailbilde des Botticelli nur eine grössere Anzahl von Verdammten und vielleicht die Gruppe der Dichter der Erwähnung im Gesange gemäss noch ein bis zwei Mal angebracht zu denken haben.

Dem Laufe der grünen, weiss schimmernden Fluten des Acheron folgend, der in Abständen von aus den Felsen hervorbrechenden Quellen gespeist wird, sehen wir gegen die Mitte zu den nach rechts schwimmenden Kahn mit dem rudernden Charon, Virgil, Dante und den Verdammten. Am rechten Ende des Trichterausschnittes dagegen hat Charon die Fahrgäste bereits ans Land gesetzt. Dante liegt, den Kopf in die Rechte gestützt am Rande des Abgrundes. Im Stiche blickt er, dem Wortlaute des Gesanges mehr entsprechend, vom Donnerhall bereits erwacht, spähend in die Tiefe. Diese ganze Partie, von dem in der Vorhölle niedersinkenden, bis zu dem auf der rechten Seite erwachenden Dante, also die Überfahrt, ist in der Dichtung nicht ausgeführt. Hier zum ersten Male begegnen wir dem Kontrast zwischen der poetischen und bildnerischen Schilderung. Was der Dichter dem fortspinnenden Geiste des Lesers überlassen konnte, musste der Künstler, besonders, wenn er, wie hier im Zusammenhange bleiben wollte, ausführen. In den Einzelillustrationen war das nicht notwendig. Diese Zwischenstücke, wie sie in der Gesamtillustration auf jeder Terrasse notwendig sind, ergänzen vielmehr die Einzelbilder zum anschaulichen, zusammenhängenden Ganzen.

Mit dem am Abgrunde erwachenden Dante setzt der vierte Gesang ein. Wir begegnen den Dichtern auf der zum ersten Kreise führenden Treppe. Virgil scheint sprechend still zu stehen, Dante tritt hinter ihm hervor: unverkennbar der Vers 15 ff. geschilderte Moment, in dem Virgil, einen Augenblick vom Mitleid übermannt, erblasst und schweigt, Dante sich ängstlich fragend zu ihm wendet. Verdammte stürzen hinter ihnen her. Am Fusse der Treppe sieht man ein in roten Flammen hoch aufloderndes Feuer und um dieses herum die „bella scuola" der hohen Dichter. Homer an der Spitze der drei andern links im Vordergrunde, ihm gegenüber Virgil, hinter diesem Dante. Es scheint somit die Begrüssungsscene dargestellt. Der Stich trennt diese Gruppe. Links daneben liegt das Schloss mit sieben Mauern, auf deren Thor die sechs Dichter hintereinander zuschreiten. Voraus wieder Homer mit rotem Unter-, blauem Obergewand und gleichem Schlapphut, dann Ovid in rotem, Lukan in gelbem Gewande mit weissem Kragen, Horaz blau gekleidet, endlich Virgil und Dante. Der fremdartige Anblick der Stadt, mit ihren zinnengekrönten, braunen Mauern, zahlreichen, hochaufstrebenden Türmen, erinnert an die Ansichten mittelalterlicher italienischer Städte in der Hand des betreffenden Stadtheiligen, wie S. Gimignano uns heute noch ein schwaches Bild

derselben gibt. Dazu kommt in unserem Bilde ein grüner Fluss, der die Stadt umzieht. Im Innern derselben sehen wir eine hochgelegene grüne Wiese, über der man Reste einer Inschrift i n h o. . . auf die wir später zurückkommen werden, liest. Virgil, Dante und ein Dritter schreiten von rechts heran, links sitzt die ganze Gesellschaft um Homer gruppiert beisammen. Ausserdem werden auf der Wiese Gestalten der Helden des Altertums sichtbar, die jedenfalls in der Detailzeichnung von interessanter Charakteristik waren. Der vierte Gesang selbst geht dann noch einen Moment weiter, indem er die Wanderer noch nach erfolgter Trennung dem Orte zuschreiten lässt, wo der Stille lautes Tosen wich.

Der Stich des Baldini beginnt mit dem am Abgrunde liegenden und in die Tiefe spähenden Dante, zeigt uns dann links die Dichter durch die Felsen herabschreitend, gegenüber die vier Dichterfürsten, welche ihnen, Homer mit dem Schwerte, Ovid mit einem Buche u. s. f. entgegenschreiten. Zwischen den beiden Gruppen dehnt sich im Vordergrunde die Stadt aus, in der auf grüner Wiese die schöne Schule versammelt ist. Diese Komposition mit der in unserem Bilde verglichen, zeigt sich sofort, dass der Stecher die Scene an der Treppe nur um Raum zu ersparen trennte und in die beiden seitlichen Zwickel verteilte. Da überdies der Abschnitt des Gesamtbildes dem Gange der Dichtung mehr entspricht, als der Stich und wie der vorher besprochene zum dritten Gesange durchaus den Charakter einer für sich möglichen Komposition zeigt, so scheint es mir wahrscheinlich, dass die verlorene Detaillillustration zum vierten Gesange im Gesamtilde getreulich wiederholt ist.

In der Gesamtdarstellung der Hölle aber konnte sich der Künstler nicht auf die einfache Übertragung der Detailkomposition beschränken, er musste den übrigen Raum der Terrasse mit Gestalten im Sinne des betreffenden Kreises ausfüllen. Hat Dante in der durch sieben Mauern resp. durch die sieben Tugenden oder freien Künste dominierend hervortretenden Stadt die Helden des Altertums vereinigt, so bevölkert er den übrigen Raum dieses Kreises mit Männern, Frauen und Kindern, die ohne Sünden starben, aber der Taufe entbehrten. Sie dulden ein Leiden ohne Qual, dessen Ausdruck leise Seufzer sind. Es ist verständlich, wenn in diesem Kreise die Kinder überwiegen. Schon zu Seiten der Gruppe um das Feuer sieht man im Gesamtbilde je zwei nach links eilende Kinder. Die Terrasse von der Stadt bis an das linke Ende des Trichterausschnittes ist angefüllt mit nach links laufenden erwachsenen und kindlichen Gestalten. Erstere sind stets mit kurzem Chiton bekleidet, der im Laufe hinter ihnen herflattert. Man unterscheidet Männer und Frauen an den Körperformen, am Haar, an der Gürtung des Gewandes die Frauen, am Barte die Männer. Zwischen diesen erwachsenen Gestalten treiben sich zahlreiche Kinder umher, laufend, spielend oder am Boden hockend. Gewiss hat man von diesen Figuren auch einige in der Detailkomposition gesehen.

Folgen wir den Wanderern nun zum nächsten Kreise. Wie beim Abstiege zur ersten Terrasse lässt der Künstler eine Treppe als bildlichen Ausdruck des einfachen dichterischen „dicesi“ treten. Am oberen Ansatze derselben sitzt der Höllenrichter, ein geflügelter, gelber Teufel, mit roten und blauen Flecken, dessen Schwanz sich hinten in mehrere Ringe rollt, unter denen man links noch Reste der Namens-

beischrift Minos findet. Vor ihm kniet ein jammernd die Hände vor das Gesicht schlagender Verdammter, der sein Urteil erwartet. Minos ist im Gespräche mit Virgil, der eben scheltend seine Rechte erhebt. Hinter ihm Dante. Weiter sehen wir die beiden vom Fusse der Treppe weg auf der Terrasse nach rechts schreiten. Hier erdulden die Sünder der fleischlichen Liebe ihre Strafe, indem sie, von einem ewigen Sturmwinde von Fels zu Fels geworfen, stets ächzend in der Luft schweben. Der Stich zeigt hier ein viel lebhafteres Bild, als unsere Miniatur. Dort springen die Felsen vor, Risse öffnen sich im Boden und die Sünder werden wuchtig gegen die Kanten und gegen einander geschleudert. In unserem Bilde dagegen zieht sich die Terrasse glatt um die Trichterwand und die Gepeinigten schweben zwar in mannigfachen Bewegungen über dem Boden, aber so ungezwungen, als nähmen sie vom Gesetze der Schwere befreit ein Luftbad. Für die Detailkomposition werden wir uns jedenfalls eher an den Stich zu halten haben. Unter diesen Büssenden finden wir die beiden Wanderer ungefähr in der Mitte der Terrasse im Gespräche mit Francesca und Paolo wieder, die sich umschlungen haltend rechts oben vor ihnen schweben. Über der Gruppe sieht man rechts eine Beischrift.

Wenn wir uns den Baldinischen Stich zum fünften Gesange im Gegensinne, also so denken, wie ihn der Stecher ursprünglich vorgezeichnet hat, so haben wir fast genau die Komposition zweier im Gesamtbilde eben vorgeführter Gruppen, nur dem Raume entsprechend mehr zusammengedrängt: derjenigen mit Minos und der andern mit dem Liebespaare. Die Mittelgruppe der nach links schreitenden Dichter ist weggelassen. Sie ist kein Hauptmoment der Handlung. Nicht so wird es wohl in der verlorenen Spezialillustration Botticellis zum fünften Gesange gewesen sein. Giebt uns die Übereinstimmung des Stiches mit dem Gesamtbilde in den Hauptgruppen das Recht, die Spezialillustration mit diesen beiden übereinstimmend zu denken, so nötigt der Reichtum der Formen im Stiche zum Rückschlusse auf gleiche im Detailbilde, die episch breit ausgeführte Komposition der Gesamtdarstellung aber zur Vorstellung einer mindestens gleich reichen in der Einzelillustration. Und dem Inhalte des fünften Gesanges folgend, lässt sich in dieser Einzelillustration auch noch eine Figur des Dante, welche wol im Gesamtbilde, nicht aber im Stiche erscheint, erwarten, nämlich die, wo Dante dicht neben der letzten Gruppe ähnlich wie oben wieder am Abgrunde, diesmal vom Mitleid übermannt niedergesunken ist und schläft. Die späteren Stiche und Schnitte beschränken sich auf die Gruppen Baldinis, variiren aber die Komposition so sehr, dass ein Einfluss Botticellis nicht mehr hervortritt.

Zur nächsten Terrasse führt keine Treppe, sie folgt wie in der Dichtung ohne Übergang. Es ist der Kreis der Schlemmer, die, wie sie sich während ihres irdischen Daseins im Wohlleben wälzten, nun hier in tiefen Schlamm, den immerwährender kalter Regen erzeugt, gebettet sind. In unserm Bilde fallen reichlich weisse Schnee- und Hagelballen, vermischt mit grünen Regentropfen zur Erde, wo in den verschiedensten Lagen: am Rücken, am Leibe, auf der Seite oder zusammengekauert die der ewigen Pein Verfallenen liegen. Unter ihnen haust überdies der grimmige Cerberus, ein haariger, grün, gelb nnd rot gefleckter Teufel mit mächtigen, trockenen Schwingen und drei Köpfen. Im Stiche ist der mittlere menschlich, mit

langem Barte gebildet, die beiden andern in Hundeform bellen den Dichter an. In unserem Bilde sind die beiden äusseren jedenfalls auch hündisch, der mittlere Kopf lässt sich aber nicht mit Sicherheit erkennen. Die späteren Stiche geben dem Cerberus die antike Form eines Hundes mit drei Köpfen. Die Dichter, welche wir zuletzt mehr auf der linken Seite verlassen haben, treten jetzt von rechts her auf das Untier zu. Virgil ist, sich niederbeugend eben im Begriffe Erde aufzuraffen, um sie der keifenden Bestie in den Rachen zu werfen. Dante steht beobachtend hinter ihm. Um den Cerberus herum liegen nackte Gestalten, eine grössere Zahl ist vor ihm aufgehäuft. Nach dem Stiche schlägt er die Krallen der Hände und Füsse in den Körper eines der Unglücklichen und erhebt die Rechte drohend gegen die Wanderer. Diese nun finden wir weiter gehend wieder, wie sie an dem ehemaligen Höllenwächter vorüber geschritten und auf den Ciacco aufmerksam geworden, sich zu diesem umwenden, diesmal Dante voraus Virgil ihm folgend. Bei näherem Zusehen entdeckt man auch den Ciacco, wie er, sich halb aufrichtend, die Arme erhebt und sich ängstlich nach dem Cerberus umsieht. Im Stiche ist seine Haltung ähnlich, nur wendet er den Kopf im Gespräche zu den Dichtern.

Denkt man sich auch hier wieder den Stich im Gegensinne, so hat man dieselben beiden Gruppen, wie in unserem Bilde in gleicher Komposition. In dieser Weise wird dann wohl Botticelli auch seine noch verlorene Spezialillustration zum sechsten Gesange ausgeführt haben, nur reicher an Bewegungsmotiven und die beiden Gruppen vielleicht mehr separiert. Der Stich der Venetianer Ausgabe von 1491 ff. zeigt noch eine gewisse Anlehnung an Baldini, im Cinquecento geht auch diese verloren.

Wir stehen nun an der Treppe zum vierten Kreise. Diese liegt ungefähr in der Richtung der beiden ersten, so dass sich die Dichter, wenn wir von den Zwischengruppen absehen, allmählich vom rechten oberen Ende des Trichterausschnittes nach links hin abwärts bewegen. Um diese Richtung nach Möglichkeit einzuhalten hat Botticelli die Dichter im dritten Kreise mehr rechts auftreten lassen, nachdem sie im vorhergehenden zu weit nach links geraten waren. An dieser Treppe nun stellt sich ihnen Pluto, ein gelber Teufel mit bunten grossen Flügeln entgegen. Neben ihm liest man undeutlich die Namensbezeichnung pluto und daneben: pecato de la gola, also die Angabe der Sünde des letzten Kreises. Es werden daher wohl auch die andern undeutlichen Beischriften, so weit sie sich nicht auf einzelne Gestalten beziehen, die Angabe der Sünde enthalten, die in dem betreffenden Kreise bestraft wird. Sie haben somit keine weitere Bedeutung und ich habe mir die Mühe erspart sie überall entziffern zu wollen. Ihre Undeutlichkeit rührt daher, dass sie, in der Federzeichnung beigeschrieben, in der farbigen Ausführung aber zum grössten Teile wieder zugedeckt wurden. — Pluto also sitzt auf der Treppe, erhebt die haarige Rechte gegen die Wanderer und hält in der Linken einen Stab, vielleicht, wie in den Venezianer Ausgaben von 1491 ff. den Zweizack. Im Baldinischen Stiche ist diese Gestalt vollständig anders gegeben. Sehen wir Pluto in unserem Bilde in dem Momente, wo er auf sein unverständliches Schreien hin von Virgil zurecht gesetzt wird, so zeigt der Stich die Folge des Virgilschen Kraftspruches. In ohnmächtiger Wut überschlägt sich das Untier nach hinten und macht so den

Weg frei. Ich bin überzeugt, dass wir in der verlorenen Detailillustration beide Figuren, die des Gesamtbildes und die des Stiches neben einander finden würden, ganz wie in einem andern Falle im zwölften Gesange, auf den ich unten zu sprechen kommen werde. Unterstützend für meine Annahme ist auch, dass sich in den Stichen der citirten Ausgabe von 1491 ff. beide Plutofiguren vorfinden, allerdings ohne rechten Zusammenhang, was mir aber gerade auf Entlehnung zu weisen scheint. — In dem Kreise, den die Dichter mittelst der Treppe betreten, finden wir die Geizigen und Verschwender, deren Strafe darin besteht, dass sie auf den Knieen fortkriechend, Lasten mit der Brust gegeneinander wälzen, nach dem Zusammenstosse wieder umkehren und die Selbstqual erneuen. Dem entsprechend sieht man in unserem Bilde nackte Gestalten, die, sich gegen mächtige braune Blöcke stemmend, dieselben auf den Knieen rutschend fortbewegen. Ist hier noch eine gewisse Variation in den Bewegungen angestrebt, so zeigt dagegen der Stich einfach symmetrische Kolonnen, die paarweise aufeinander losrücken. Bei näherem Zusehen finden wir Männer mit der Tonsur, einige vielleicht mit charakterisierenden Kopfbedeckungen: Papst, Fürst, Cardinal trotz Virgils ausdrücklichem Zeugniss: „Dein Suchen ist vergebens, Unkenntlich macht sie ihr verdientes Los“ (VII, 52). Im Bilde sind die Dichter nicht unter den Verdammten herumschreitend dargestellt, im Stiche treten sie einmal auf. Für die Vorstellnng der Detailillustration dieses Gesanges werden wir wohl ausser den Lastenwälzenden und einer oder mehrerer Gruppen der Dichter, auch noch jene Stelle des Gesamtbildes heranzuziehen haben, wo die Dichter am Rande einer Schlucht stehen, die von dem Quellflusse des Styx ausgespült ist. Die Wanderer im Begriffe durch diese Schlucht, wie bisher mittelst der Treppe nach dem nächsten Kreise vorzudringen, stehen im Gespräche am oberen Rande des Kreises. Der siebente Gesang zwar geht noch weiter bis an die Ufer des Styx und die in ihm Büssenden. Da wir aber in der Illustration zum achten Gesange, die in Berlin erhalten ist, die Dichter in dem Momente antreffen, wo sie dem Laufe des Flusses folgend aus den Felsen hervor und an die Ufer des Styx treten, so ist es nicht wahrscheinlich, dass sie Botticelli schon einmal zum siebenten Gesange gegeben habe.

Wir haben bis jetzt bei Betrachtung des Gesamtbildes eine Methode eingehalten, die weiter zu verfolgen weder möglich, noch notwendig ist. Indem wir nämlich von dem Gesamtbilde ausgehend fanden, dass die Baldinischen Stiche mit den einzelnen Abteilungen desselben in engster Verwandschaft stehen, so dass wir an undeutlichen Stellen wagen durften, diese zur Klärung heranzuziehen, suchten wir weiter uns aus beiden heraus eine Vorstellung der bis heute verlorenen Detailillustrationen Botticelli's zu machen. In beiden Richtungen, zum Zwecke der Vergleichung und dem eines Rekonstruktionsversuches war es ein glücklicher Zufall, dass gerade die ersten Gesänge, welche im Stiche vorhanden, im Botticellischen Originale verloren sind, im Gesamtbilde in verhältsmässig noch deutlich erkennbarer Grösse ausgeführt erscheinen. Von nun an aber müssen wir eine andere Methode wählen. Bis zum fünften Kreise hat sich der Höllentrichter bereits fast um die Hälfte verengt, die Figuren werden kleiner, die Erlebnisse der Dichter nur teilweise und flüchtig angedeutet. Das Gesamtbild bedarf deshalb jetzt selbst eines Kom-

mentars und ein glücklicher Zufall hat uns ihn geliefert: vom achten Gesange an sind die Detailillustrationen Botticelli's mit Ausnahme von zweien erhalten, zum Teil in Berlin, zum Teil im Vatikan. Wenn wir daher bis jetzt das Gesamtbild benutzt haben zur Rekonstruktion der Einzelbilder, so werden wir von nun an diese letzteren heranziehen zur Verdeutlichung des ersteren und werden überdies Gelegenheit haben mit Gewissheit constatieren zu können, in welcher Weise Baccio Baldini die Botticellischen Originale bei Herstellung seiner Stiche benutzte.

Es wird gut sein, wenn wir, den beiden Dichtern auf ihrem Wege weiterfolgend zuerst einen kurzen Blick auf die in Berlin erhaltene Illustration zum achten Gesange werfen. Dem Gange der Dichtung gemäss sehen wir die Beiden zuerst rechts aus der Schlucht hervor an die Ufer des Styx treten und überrascht nach dem nahen Turme aufblicken, an dem zwei Signalfackeln aufleuchten, denen vom gegenüberliegenden Ufer geantwortet wird. Flegias eilt herbei, stösst den Kahn nahe am Turme ans Ufer, die Dichter steigen ein; dann folgt während der Überfahrt der Angriff des Filippo Argenti. Im Vordergrunde dehnt sich die Stadt Dis aus, Teufel drängen sich durch die Pforte des Thorturmes, vor dem wir Dante sehen, der den Virgil beschwört, ihn nicht zu verlassen und darauf letzteren im Gespräche mit den Teufeln, dahinter Flegias, der, nachdem er seine Gäste abgesetzt hat, durch die Wallgräben der Stadt in den Sumpf zurückrudert. Die Zeichnung scheint nicht vollständig ausgeführt, links fehlt die Andeutung des Styx mit den Zornigen. Diese Partie ist überhaupt etwas verworren. Der Komposition selbst, so klar und anschaulich sie ist, haben wir den Vorwurf zu machen, dass nicht einmal ein Versuch gemacht ist die nebelhafte Ferne, welche nach der Dichtung das jenseitige Ufer von der Stadt trennt, anzudeuten. Vielmehr sind z. B. die Figuren jenes fernen Hintergrundes sogar grösser als die ganz im Vordergrunde links. Ein kleiner Anlauf zu perspectivischer Relation zeigt sich in der Gegenüberstellung der beiden Türme. — Und nun zu unserem Bilde, das in einem Punkte der Dichtung mehr entspricht, nämlich in der Andeutung der Localität. Am Fusse der vom letzten Kreise steil abfallende Felsen zieht sich, fast die Hälfte der breiten Terrasse einnehmend, der sumpfige, schwarze Styx hin, in den auf der linken Seite die Schlucht mündet, durch welche ihm der Quell zuströmt und an deren oberem Rande wir die Wanderer verlassen haben. Ein grauer Nebel lastet über den Fluten, aus denen Jähzornige mit einander ringend und kämpfend auftauchen. Etwas links von der Mündung der Schlucht ragt ein brauner Turm auf, von dessen Zinnen die beiden Signalfackeln aufleuchten. Links daneben sieht man in den Fluten Flegias in seinem mit dem Kiele nach dem jenseitigen Ufer gerichteten Kahne, wie er dem Signale Folge leistet. Gleich daneben taucht er dann noch einmal, eben den Kahn dem Ufer zuwendend, auf. Von den, dem Gange der Dichtung folgenden Momenten der Handlung, wie sie in der Detailillustration aufgeführt sind, findet sich demnach hier nichts: das Dichterpaar ist bisher noch nicht aufgetreten, die Überfahrtsscenen nur durch den herbeieilenden Flegias angedeutet. Erst vor dem Thore der Stadt Dis finden wir die Wanderer wieder. Dis mit seiner zinnengekrönten Mauer zieht sich die ganze innere Wand des Trichters entlang, in Abständen durch Türme befestigt, von deren Zinnen mächtige Feuer auflodern.

Wie nun stellt sich der Stich Baldinis zu diesen beiden Darstellungen? Man wird bald finden, dass es dem Stecher besonders darum ging, möglichst viel aus der handlungsreichen Komposition der Botticellischen Detailillustration herüberzunehmen. Um Raum dafür zu gewinnen setzt er den Signalturm in die äusserste rechte, den Thorturm in die äusserste linke Ecke. Sonderbarerweise aber sieht man zwischen diesen beiden noch einen dritten Turm, der, durch die Dichtung in keiner Weise motivirt, einzig durch das Unvermögen des Kopisten, sich von der vorliegenden Komposition ganz loszureissen erklärt wird. Er steht an der Stelle des Signalturmes in der Botticellischen Zeichnung. Es mag auch sein, dass sich der Stecher bei der Verkürzung der Komposition diese Partie des Gesamtbildes ansah, in der die Lage der Türme ungefähr die des Stiches ist, wobei nur der zwischenstehende Mauerturm, um die im Gespräche begriffenen Dichter davor anbringen zu können, aus der Mauer herausgenommen und ohne Bedenken an das Ufer gesetzt wurde. So entstand ein auf den ersten Blick selbständiges Bildchen, das aber bei näherem Vergleichen zur, in der Komposition dem Raume gemäss zugestutzten Kopie wird.

Wenn wir nun sofort den Stich zum folgenden Gesange betrachten, so tritt hervor, dass Baldini die Anordnung der Türme auch hier beibehalten hat und mit dem herbeieilenden Engel, den Erinnyen und der Medusa ganz nach eigenem Ermessen vorgegangen ist. Bemerken will ich nur, dass er die Gruppe der sich hinter die Thüre drückenden Teufel dem folgenden Detailbilde Botticellis entnommen hat. Wie anders dem gegenüber Botticelli in der wirklich einzig gelungenen Komposition zum neunten Gesange, die sich im Vatikan befindet. Es würde zu weit führen sie zu beschreiben, um so mehr, als es für unseren Zweck garnicht notwendig ist, da sich von alldem in dem Gesamtbilde nicht viel vorfindet. Auf dem Turme sieht man die gelb und rot gefleckten Erinnyen, von denen eine den Dichtern das Gorgoneion entgegenstreckt, eine zweite beide Arme erhebt, während die dritte mit dem Kopfe zwischen beiden erscheint. Von links oben schwebt in hellblauer Wolke der Engel herab. An diesem Gesange können wir sehen, wie vorsichtig bisweilen die Gesamtdarstellung zusammen mit dem Stiche zur Rekonstruktion der Detailillustration benutzt werden muss, besonders in dem Falle, wo sich wie hier an einem Punkte eine ganze Serie fesselnder Abenteuer abspielt.

Wir folgen den Dichtern nun weiter in das Innere der Stadt Dis. In ihr sehen wir, von der Zinnen und Turm gekrönten Mauer umschlossen, die Feuergräber der Ketzer. Über den einen erheben sich braune, bisweilen violette Sarkophage, die andern sind nur am Rande mit Steinplatten belegt. Die Deckel sind ganz oder teilweise bei Seite geschoben und aus den dadurch frei gewordenen Öffnungen schlagen lebhafte rote Flammen auf. So ziehen sich die Gräber ohne alle Ordnung die Terrasse entlang. Links um den Thorturm drängen sich Teufelsgestalten, die nur wenig mit denen im Detailbilgemde ein haben. Die Dichter schreiten zuerst die Mauer entlang vom Beschauer aus nach rechts, Virgil sprechend voraus. Dann sieht man sie um einen Sarkophag: Dante vor demselben spricht mit Farinata, der nicht mehr zu erkennen ist, dahinter der wartende Virgil. Weiter begegnen uns die Beiden wieder, wie sie vor der im Vordergrunde aufgestellten Grabtafel

des Papstes Anastasius kurz nach links hin umbiegend, dem Felswege zuschreiten, der sie zum nächsten Kreise führen soll. Die Detaillillustration im Vatikan zeigt uns im Grossen und weiter ausgeführt das, was hier flüchtig angedeutet ist. Die Dichter gehen statt nach links, nach rechts hin. — Der Stich hält konsequent die drei Türme im Hintergrunde fest. Im Übrigen ist er mit wenigen Variationen eine Kopie nach der Detailzeichnung, weshalb er sich im Gegensinne mehr dem Gesamtbilde zu nähern scheint.

Der elfte Gesang ist in der Gesamtdarstellung der Hölle ganz übergangen. Leider fehlt bis jetzt auch die Einzelillustration. Eine Vorstellung derselben können wir uns einzig mit Hülfe des Baldinschen Stiches machen. In demselben sehen wir dem Beginne des elften Gesanges entsprechend die beiden Dichter im Gespräche vor der Grabtafel des Papstes Anastasius auf Felsen sitzend. Im Hintergrunde liegen die Feuergräber der Stadt Dis, vorn ragen bunt durcheinandergeworfene Felsen auf. Auch die späteren Stiche zeigen ähnliche Darstellungen.

Wir kommen nun zu einem Abschnitte des Gesamtbildes, der, wie bereits oben beim Pluto erwähnt, für die Vorstellung der noch nicht wiederaufgefundenen Tafel zum siebenten Gesange von einiger Bedeutung ist. Den Übergang vom besprochenen zum siebenten Kreise bilden nicht wie sonst steil abfallende Felshänge, sondern wild durcheinander geworfene Felsentrümmer, durch die ein rauher Weg hindurchleitet. Die Dichter haben diesen kaum betreten, als sie des Minotauer ansichtig werden, der sie ausgestreckt am Boden liegend empfängt. Unsere Darstellung zeigt ihn, wie deutlicher aus der Spezialillustration hervorgeht, mit Stierleib und menschlichem Oberkörper. Von wildem Grimm erfasst, beisst er sich in den Arm. Betrachten wir daneben gleich den Baldinischen Stich, so tritt er uns hier ganz anders entgegen. Er ist aufgesprungen und wirft wie von unbändiger Wut erfasst den Kopf zurück. Eine ähnliche verschiedene Auffassung im Gesamtbilde und im Stiche begegnete uns beim Pluto. Wie hier ergab sich bei Vergleichung des Textes, dass wir zwei aufeinanderfolgende Momente vor uns haben. Beim Pluto, wo uns die Detailkomposition des Botticelli fehlte, schlossen wir deshalb, dass die beiden im Bilde und im Stiche einzeln dargestellten Momente, in der Detailillustration nebeneinander zu sehen waren. Der Beweis dafür wird hier am Minotaur geliefert. Wir sehen ihn in der im Vatikan erhaltenen Detailkomposition zuerst vor den Wanderern liegen und sich den Arm zerfleischen: wie in dem Gesamtbilde. Daneben aber vollführt er seine tollen Sprünge: das leicht erkennbare Urbild des Baldinischen Stiches. Die späteren Stiche stellen ihn gewöhnlich in ruhigem Gespräche dar.

Die Wanderer dringen nun eilig weiter vor. Wie im Detailbilde, so sehen wir auch in unserem Blatte zunächst Dante allein; die folgende Gruppe ist ausgelassen. Am Fusse des Felssturzes öffnet sich das vom hellen ins dunkle Rot übergehende Blutmeer, an dessen Ufern Kentauern mit gelbem, weissem oder braunem Pferdeleib und menschlichem Oberkörper auf und ab rasen und den gespannten Bogen in der Hand die Fläche des Blutmeeres beobachten, bereit jedem der darin schmachtenden Tyrannen oder Mörder, der es wagen sollte einen Augenblick aufzutauchen, den verwundenden Pfeil zuzusenden. Am äussersten Ende links

3*

haben sich zwei, sonst der Dichtung gemäss drei Kentauern mit gespanntem Bogen zum Empfange der beiden Dichter aufgestellt. Das ist die einzige Andeutung der im Detailbilde so reich und grossartig ausgeführten Handlung.

Im zweiten Ringe derselben Terrasse dehnt sich der Wald dorniger Bäume und Sträucher aus, dessen Stämme hier regelmässiger aufragen als im Detailbilde. Sie sind wie die hie und da erkennbaren Harpyen blaugrün und heben sich deutlich vom dunkelbraunen Grunde ab. Von der rechten Seite her sehen wir die beiden nackten Gestalten, verfolgt von den Hunden herbeilaufen. Dante und Virgil treten uns nur einmal etwas undeutlich entgegen und es scheint fast, als sei in ihnen eine Scene, der wir in der Detailillustration erst zum sechzehnten Gesange begegnen, schon hier begonnen. Da nämlich die beiden Dichter in den folgenden Ringen dieses Kreises nicht mehr auftreten, Virgil aber im letzten Dante's Gürtel in den Abgrund wirft um Geryon herbeizurufen, so scheint es mir nicht unmöglich, dass Virgil, der in unserem Bilde mit erhobenen Händen im Vordergrunde steht, schon hier in jener Handlung gedacht ist. — Der letzte Ring des siebenten Kreises, den Dante in vier Gesängen schildert, ist in unserem Bilde in zwei Terrassen geteilt. Auf der oberen sehen wir das ebene Land, auf dem kein Gras und keine Pflanze wächst. Im heissen Sande, der den Boden bedeckt, winden sich die Lästerer und Sodomiter, bald in dieser, bald in jener Lage Erleichterung der ewigen Qualen suchend. Andere besonders auf der rechten Seite eilen hin und her. Auf alle aber fallen rote, goldglitzernde Flammen herab. Ungefähr in der Mitte treten Reste einer längeren Beischrift hervor. Das ist der Ring, in dem Dante nach dem vierzehnten Gesange den Kapaneus trifft. Die Detailillustration dazu ist die letzte der als fehlend aufgeführten. Für sie gilt das für den elften Gesang Gesagte: der Baldinische Stich allein muss uns Ersatz bieten, die Gesamtdarstellung unterstützt die Bildung einer Vorstellung nicht. Dieselbe Terrasse beherbergt ferner auch die Sodomiter darunter Brunetto Latini, dessen Gespräch mit Dante uns das farbige Detailblatt im Vatikan zeigt. Hier auch finden wir endlich die Unglücklichen, welche uns das letzte Blatt des Vatikan, das zum sechzehnten Gesange vorführt. Diese drei Detailblätter bezogen sich auf die erste Terrasse dieses Ringes. In der zweiten Terrasse, welche sich wie ein schmaler Saumpfad um den nun folgenden ungeheueren Abgrund zieht, schmachten die Wucherer. Sie sitzen in heisser Asche, Flammen fallen auf sie herab und jeder trägt als besonderes Kennzeichen einen Beutel auf der Brust, das Sinnbild seiner irdischen geheimen Gier. In unserem Bilde sind sie nicht ganz dem Gesange und dem Detailbilde entsprechend gedacht: sie erheben jammernd die Arme, während sie eigentlich ruhelos am Körper schaben sollten.

Durch beide Terrassen zieht sich auf der linken Seite der dritte Höllenfluss, der Phlegeton. Er tritt am Rande des dornigen Waldes, dicht neben dem Dichterpaare hervor und strömt direkt dem Abgrunde zu. Die roten Fluten werden eingedämmt von sicheren Quaderufern, die den Fluss jedoch nur durch die erste Terrasse leiten; über die zweite stürzt er, der Detailillustration entgegen, im Bogen weg dem Abgrunde zu. Haben wir nun an seinem Ursprunge aus der Geste des danebenstehenden Virgil geschlossen, das derselbe schon von dort aus

den Geryon herbeirufe, so zeigt sich hier unten, neben dem Wassersturze am Rande der tiefen Felsschlucht schwebend der Gerufene, eine gelblich-grüne Mischgestalt mit Menschenkopf, Löwenfüssen und einem mächtigen Drachenleibe, dessen Schwanz in Krebsscheeren endet. Virgil ist bereits auf seinen Rücken gestiegen und scheint den ängstlich zögernd am Rande stehenden Dante aufzufordern ihm zu folgen. Die Fahrt selbst nach der Tiefe wird nicht weiter ausgeführt. Erst am Fusse der tiefen Felsenschlucht, da wo der in rotem Strome herabstürzende Phlegeton auffällt begegnen wir unseren Wanderern wieder. Sie sind bereits abgestiegen und schicken sich an den Weg durch den achten Kreis anzutreten. Geryon liegt wie eine Sphinx ihnen gegenüber auf der anderen Seite des Falles. In dem ebenbesprochenen Abschnitte bringt die Gesamtdarstellung mehr als sonst erst Zusammenhang in die Einzelbilder; denn wenn in diesen auch der obere und untere Rand der Felsschlucht angedeutet ist, eine Vorstellung von der Tiefe derselben geben sie uns nicht.

So stehen wir vor dem achten Kreise, der das was alle übrigen Kreise an Umfang im Höllentrichter einnahmen durch die Anzahl der Terrassen erreicht. Botticelli hat die Dichter bis jetzt eine Wegrichtung nehmen lassen, die der in der Dichtung vorgeschriebenen gerade entgegengesetzt ist. Aus mehreren Stellen (z. B. XIV 126, XVIII 21) geht hervor, dass sie nach links, also so gehen, dass sie den Felsen links, den Abgrund zur Rechten haben. Auf diese Weise wandern sie in einer Spirale einmal um den Rand des Trichters herum. Da aber Botticelli nur die Hälfte des Raumes zur Darstellung brachte, so musste er die Dichter die eine Hälfte des Weges gegen die ausdrückliche Vorschrift der Dichtung machen lassen. Die Wahl zwischen dem ersten oder zweiten Teil stand ihm frei, er wählte ersteren. Wir nun sind jetzt am Eintritt zum achten Kreise an den Punkt gelangt, wo die Spirale zur Hälfte zurückgelegt, eigentlich in der andern, im Bilde nicht vorhandenen Hälfte fortlaufen würde. Aber Botticelli ändert jetzt die Richtung der Reisenden, indem er sie von nun ab nach rechts, resp. nach links hin und so gehen lässt, wie sie es der Dichtung gemäss von Anfang an hätten thun sollen. Ihr Weg wird angedeutet durch die fortlaufenden Brücken, welche die einzelnen Terrassen überwölben.

Wenn bisher, auch bisweilen noch in den letzten Kreisen, die persönlichen Erlebnisse der beiden Dichter ausgeführt oder wenigstens angedeutet wurden, so hört dies im achten Kreise vollständig auf. Wir haben die Beiden am Rande desselben verlassen und finden sie erst wieder, nachdem sie sämtliche zehn Terrassen hinter sich haben und vor dem im Centrum sich öffnenden Brunnen stehen. In dieser Weise gewährt der achte Kreis lediglich ein Bild des Höllenraumes an sich. Hätten uns hier die Einzelillustrationen gefehlt, aus dem Gesamtbilde heraus hätten wir wenig für die Vorstellung der Detailillustrationen entnehmen können und die Stiche Baldinis hören schon mit dem neunzehnten Gesange, also der dritten Bulge dieses Kreises auf. Die einzelnen Ringe treten nicht mehr so deutlich hervor, wie die Terrassen oben. Es fehlt die Beleuchtung, wodurch insbesondere der Übergang vom Boden zur Wand verschwindet und die Terrassen mehr wie Mulden aussehen: oben dunkel und in Übergängen wie abgerundet zur unteren hellen Kante verlaufend. Nur die Brücken treten schärfer beleuchtet hervor. Die Körper der Verdammten

sind nicht mehr braun modellirt, sondern gleichmässig schmutzig weiss, so dass sie, wie in der Reproduktion scharf hervortreten.

In der ersten Bulge finden wir die Kuppler: kleine nackte Gestalten, die zu vieren hintereinander nach links laufend, von je einem rötlich gelben Teufel gegeisselt werden. Auf die Schilderung Dantes, wonach die eine Schar gegen, die andere mit den Wanderern gezogen sei und den interessanten Vergleich mit der Einrichtung der Engelsbrücke während des Jubeljahres, konnte der Künstler der Enge des Raumes wegen keine Rücksicht nehmen. Er ist um so treffender im Detailbilde durchgeführt. Die zweite Bulge mit der ersten im Gesange, wie in der Detailillustration vereinigt, zeigt die Schmeichler im Kothe steckend, wie sie teilweise daraus hervorragend sich im Haare kratzen. Es ist nicht schwer auf der rechten Seite die Figur der Thais wiederzuerkennen, wie sie uns im Detailbilde entgegentritt. In der dritten Bulge werden die Simonisten damit bestraft, dass ihr Oberkörper in einem Erdloche steckt und auf die Sohlen der hervorragenden Beine Feuerflammen fallen. Darauf folgt die Bulge der Zauberer, welche mit in den Nacken gedrehtem Kopfe langsam nach rückwärts schreiten. Es werden sich vielleicht auch in diesem und den folgenden Ringen in den Figuren vereinzelt Anklänge an die Detailillustrationen finden. Mir stehen leider die Reproduktionen dieser Blätter nicht mehr zur Verfügung, so dass ich den genauen Vergleich nicht selbst durchführen kann. Von der sich im nächsten Kreise abspielenden und von Dante, wie von Botticelli in den Detailbildern grossartig ausgeführten Teufelshetze ist hier nichts übrig geblieben als die Folie derselben, der Höllenraum mit den in siedendem Pech schmachtenden Bestechlichen, welche, sobald sie aus der Flut auftauchen, von Teufeln mit scharfen Haken zerfleischt werden. Man sieht einige der letzteren über der Flut schweben. Die Brücke des folgenden Kreises ist, wie es der Gesang als Grund der ganzen Teufelshetze vorschreibt, auch in unserem Bilde eingestürzt. Auf dieser Terrasse sehen wir die Heuchler in schweren, aussen vergoldeten Bleikutten weinend einherschleichen. Auf ihrem Wege liegen an vier Pfähle gekreuzigt Keiphas, Hannas und die Pharisäer, welche einst Christus verurteilten. Die folgenden Ringe sind klein und undeutlich. Im siebenten schmachten die von Schlangen umwundenen Diebe. Von der Scene der Bestrafung des Fucci und der Verwandlung der beiden Diebe scheinen Andeutungen auch in die Gesamtdarstellung übergegangen zu sein. So sehen wir deutlich auf der linken Seite neben der Brücke einen Drachen und auf der rechten scheint eine Mischgestalt gezeichnet gewesen zu sein, die sich vielleicht mit Hülfe des Detailbildes noch bestimmen lassen wird. Der achte Ring zeigt uns wandelnde rote Flammen, welche um die Gestalten der falschen Ratgeber brennen. Dann lässt sich im neunten Ringe, dem Straforte der Zwietrachtstifter, auf der linken Seite der Teufel erkennen, welcher auf die Vorüberziehenden einhackt. Die Gestalt, welche rechts ihr eigenes Haupt in den Händen erhoben hält ist Bertram de Born. Die letzte Bulge endlich zeigt, da auch die Farbe teilweise abgesprungen ist, recht undeutliche Gestalten, welche am Boden kauern: die Fälscher, verschiedene Strafen erduldend. Am Rande des Brunnens vor den Giganten finden wir die beiden Dichter wieder. Die Grösse der Figuren machte es möglich die Wanderer hier neuerdings in Beziehung zu den Verdamm-

ten zu setzen. Die Riesen, in dem Brunnen stehend, reichen vom Leibe ab über den Rand desselben heraus. Ihre Ansicht und Stellung schliesst sich eng an das in Berlin befindliche Detailblatt. Links Nimrod, vom Rücken gesehen mit rechtem Stand und linkem Spielbein, wie er wild in sein mächtiges Horn stösst. Neben ihm in der Mitte Ephialtes, dem die fünfmal um den Leib gelegte Kette den linken Arm vorn, den rechten am Rücken fesselt. Vor ihm links steht Virgil, die Rechte erhebend, zu seiner Rechten sieht man dann, wie sich Dante, erschreckt durch das Schütteln der Ketten, ängstlich an seinen Führer drängt. Der dritte der Giganten, Antäus setzt, sich niederbückend und die Linke in die Seite stemmend die beiden Dichter auf den Grund des Brunnens. Er hält dabei in der ausgestreckten Rechten Virgil, der seinerseits wieder Dante umfasst.

Mit dem Trichterbrunnen nun hört, wie schon oben bemerkt die konsequente Durchbildung des Höllenraumes auf. Der letzte Kreis ist von dem eigentlichen Trichter, dessen Boden er bildet, losgelöst und in vergrössertem Massstabe am unteren Ende angesetzt. Dazu veranlasste den Künstler jedenfalls mehr der bis auf ein Minimum zusammengeschmolzene innere Umfang der unteren Trichtermündung, als persönliches Unvermögen. Er wollte das Centrum der Hölle den Lucifer mit seiner Umgebung in entsprechender Deutlichkeit geben. Wir sehen wie bisher die Hälfte des Höllenumfanges, einen Halbkreis: die Region des ewigen Eises, in dem eingefroren die Verräter schmachten. Das Eis ist grau mit leicht violettem und gelblichem Schimmer angedeutet, die nackten Gestalten sind im Umriss eingezeichnet. Der Dichtung gemäss müssten sich drei konzentrische Kreise folgen, in deren Mitte Lucifer haust. Botticelli hat es, was uns ja in der Gesamtdarstellung nicht zum ersten Male begegnet, damit nicht so genau genommen. Wir sehen fünf Kreise, die seitlich von zwei Radien durchschnitten werden. Wenn Lucifer nicht in der Mitte steht, so mag dies wohl daran liegen, dass die Farben infolge des Bruches am Blattrücken stark abgesprungen sind. Aber auch sonst finden wir Widersprüche. So sollten im ersten Ringe Kaina alle Verdammten den Kopf nach unten gerichtet haben, wie im zweiten Antenora nach oben. Dagegen wird man in Kaina leicht die beiden Alessandro und Napoleone degli Alberti finden, welche sich eng umschlungen halten. Die Figuren des zweiten Ringes sind nur teilweise erhalten, von denen des dritten sieht man fast nichts mehr. Über Lucifer wird man aus unserem Bilde nur mit Mühe klar und es wird gut sein zuvor die Detailzeichnung anzusehen. Soviel lässt sich erkennen, dass der vordere Kopf en face, die beiden andern ins Profil gestellt sind und das jeder seine eigene Farbe rot, gelb und schwarz mit anderen bunten Flecken hat. Auch die drei Erzsünder treten ziemlich deutlich hervor. Die beiden Dichter sind in den einzelnen Ringen des Eiskreises nicht aufgetreten. Wir treffen sie wieder zuerst vor dem Dis und zuletzt bei genauerem Zusehen in dem Augenblicke, wo Virgil den Dante am Rücken von Zote zu Zote am Körper des Höllenfürsten herabgleitet.

Das ist das Titelblatt. Bei seiner Betrachtung hatten wir immer aufs neue Anlass zur Vergleichung mit den Einzelillustrationen. Darnach scheint es mir unzweifelhaft, dass das Gesamtbild erst entstand, nachdem die Illustrationen zu den einzelnen Gesängen wenigstens in der Metallstiftskizzierung bereits vorlagen. Das

ergibt sich aus der Herübernahme der Lokalität und insbesondere einzelner Figuren aus dem Detailbilde in das Ganze. In erster Linie kämen hier die obersten Höllenkreise in Betracht, für welche leider die Einzelillustrationen fehlen. Doch können wir soviel im Spiegel der Baldinischen Stiche sehen, dass die Übereinstimmung der Kompositionen unzweifelhaft erscheint. In den Kreisen, für welche uns die Detailbilder vorliegen, ist die Herübernahme bei der wachsenden Enge des Raumes mehr auf einzelne Figuren beschränkt. Ich hebe nur hervor die Gestalten des Minotaur, der Thais etc. insbesondere aber der Giganten. Es lässt sich wohl denken, dass man eine dem Gesange und den Anforderungen einer geschlossenen Detailkomposition entsprechende Figur bei passender Gelegenheit auch in einem miniaturartigen Ganzen anbringt, nicht aber, dass der Künstler in einem Gesamtbilde, in dem der Aufbau der Lokalität die Hauptsache, das Figurale nur eine nebensächliche Konsequenz ist, diese Figuren im Geiste so bildet, dass sie später auch in einer geschlossenen Detailkomposition wie für diese erdacht erscheinen.

Nachdem wir uns auf diese Weise das Titelblatt angesehen haben, blättern wir in unserem Botticelli-Dante weiter. Auf dem folgenden Seitenpaare zeigt sich links die Illustration zum ersten Gesange, rechts der Text desselben. Da beide der Langseite der Blätter nach ausgeführt sind, so muss der Band in der Lage bleiben, die schon für die Betrachtung des Titelblattes notwendig war. Dann haben wir die Illustration oben und können sie zum bequemen Studium vor uns aufrichten, den Text unten d. h. dicht vor uns, so dass wir ohne Mühe lesen und zugleich Botticellis Komposition geniessen können. Vor uns liegt nun zunächst Text und Illustration des ersten Gesanges. Letztere ist auf der Rückseite des Titelblattes auf fol. 101^r der Vatikanischen Handschrift erhalten. Leider nur ist diese Federzeichnung stärker mitgenommen, als das farbige Gesamtbild. Die Tinte ist stark verblasst, das Pergament nicht nur zerknittert und beschmutzt, sondern an einzelnen Stellen ist sogar die glatte Oberfläche in so grossem Umfange abgesprungen, dass ein ganzes Glied der Komposition verloren gegangen ist. Alle diese Umstände tragen dazu bei, dass wir diesem Blatte im Originale zuerst ratlos gegenüber stehen und erst sehr genau zusehen müssen, bevor uns das Ganze klar wird. Die photographische Reproduktion auf reinem, weissen Grunde ist deshalb fast deutlicher. Eine spezielle Beschreibung scheint mir unnötig. Keines der uns bis jetzt zum Vergleiche vorliegenden Detailblätter hat Baccio Baldini so stark für seinen Stich benutzt als dieses. Wir sehen wie in unserer Zeichnung auch im Stiche zunächst Dante links in tiefen Gedanken versunken durch den finsteren Wald schreiten. Rechts daneben tritt er aus demselben hervor. Von der strahlenden Sonne geblendet, erhebt er die Linke als Schirm vor die Augen und blickt prüfend in die sich vor ihm eröffnende Landschaft. Dieselbe Figur begegnet uns auch in späteren Stichen, so in der Brescianer Ausgabe von 1487 und der Venezianer von 1491 ff., etwas verändert in der Venezianer Ausgabe von 1544, 1564, 1578 etc. Da aber Botticellis Illustration mittelbar die Vorlage all dieser Stiche gewesen ist so ist es naheliegend diese Dantefigur auch in unserer Zeichnung zu suchen. Und wenn wir den grossen rauhen Fleck links im Vordergrunde genau untersuchen, so

kann kein Zweifel darüber sein, dass sie sich einst an dieser Stelle befand. Denn wir entdecken bald oben die deutlichen Spuren der Kopfbedeckung, rechts daneben den wie im Stiche erhobenen Arm, von dem der Mantel herabfällt und auch sonst lassen sich einzelne Linien des Faltenwurfes erkennen. Leistet uns der Stich an dieser Stelle wertvolle Dienste zur Rekonstruktion einer verloren gegangenen Gestalt, so kann uns weiter ein Vergleich der rechten Hälfte in Zeichnung und Stich deutlich zeigen, in welcher Weise der Stecher vorging, um die grosse Komposition Botticellis in den engen Rahmen seines Formates zu bringen. Er liess nämlich einfach die beiden Figuren des vor dem Panther und dem Löwen stehenden Dante weg, richtete beide Tiere gegen die in unserm Bilde fehlende Gestalt und beschränkte sich auf die Wiedergabe jenes Hauptmomentes der Handlung, wo Dante vor der gierigen Wölfin fliehend, sich plötzlich dem schweigend aus der Tiefe empor steigenden Virgil gegenüber sieht. — Im vatikanischen Blatte bemerkt man noch in der Mitte des unteren Randes eine verblasste und teilweise abgefallene Inschrift. Zu erkennen sind p, dann in grösserer Entfernung e, welches durch eine kurze Linie verbunden ist mit dem Schlusse siva. An dieser Stelle findet sich bei allen folgenden Blättern die Angabe des zugehörigen Gesanges durch die betreffende arabische Zahl. Diese würde man zunächst auch hier suchen. Ich finde keine dazu passende Lesart. Möglich jedoch scheint es mir, dass „per me si va“ zu lesen ist, womit die Inschrift über der Höllenpforte dreimal beginnt:

Per me si va nella città dolente;
Per me si va nell' eterno dolore;
Per me si va tra la perduta gente.

Wie uns diese Worte in der Dichtung als Erstes beim Eintritte in die Hölle entgegenleuchten, so mag sie Botticelli als Motto auf das erste Blatt des ganzen Werkes gesetzt haben.

Von der Illustration zum zweiten Gesange, die bis jetzt noch nicht wieder aufgefunden ist, können wir uns nur aus dem Stiche des Baldini eine Vorstellung machen, denn das Gesamtbild beginnt ja erst mit dem dritten Gesange. Baldinis verkürzte Komposition und die des Stiches der Venezianer Ausgabe von 1491 ff. macht es wahrscheinlich, dass Botticelli die Dichter in einer nach rechts bis zur Höllenpforte ansteigenden Landschaft zunächst einmal im Vordergrunde links im Gespräche darstellte. Mit der Dichtung unvereinbar ist die zweite Gruppe dieser Ausgaben, wo Virgil und Dante etwas höher vor der auf Wolken niederschwebenden Beatrice stehen. Die Venezianer Ausgabe von 1512 resp. 1536, die allerdings sonst wenig mit Botticellis Zeichnung gemein hat, zeigt richtig Virgil allein vor der ihm den Auftrag erteilenden Seeligen. Ich glaube nicht, das Botticelli, bei dem sonst bis ins kleinste Detail hin das genaueste Studium Dantes hervortritt, gleich im zweiten Gesange einen offenbaren Fehler begangen habe, vielmehr scheint es mir eher wahrscheinlich, dass Baldini bei der Kontraktion der Botticellischen Komposition, statt des allein vor Beatrice stehenden Virgil eine vielleicht unfern angebrachte Gruppe beider Dichter an dessen Stelle gesetzt hat, ein willkürliches Vorgehen, für das wir unten beim dreizehnten Gesange eine Analogie finden werden. — Die Illustrationen vom dritten bis siebenten Gesange sind noch nicht wieder aufgefun-

den worden. Um uns eine Vorstellung von ihnen zu machen, haben wir nicht nur den Stich des Baldini, sondern auch die einzelnen Abschnitte des Gesamtbildes zu berücksichtigen. Es wäre ein Zirkelschluss, wenn man nun wieder auf die Entstehung der Baldinischen Stiche zu sprechen kommen wollte, sicher ist nur, dass sie sich auf das Engste an die Detailzeichnungen angelehnt haben müssen. Die Illustration zum achten Gesange befindet sich in Berlin; über das Verhältnis des Stiches zu ihr ist bereits gesprochen worden.

Die Illustration zum neunten Gesange ist uns auf fol. 99 r der Vatikanischen Handschrift erhalten. Sie ist vollständig mit der Feder ausgeführt. Die deutlich hervortretende Metallstiftzeichnung lässt die stufenweise Entwicklung und Vollendung der Komposition erkennen. Die die Stadt Dis einschliessenden Gräben und Dämme, welche sich ursprünglich links in einem scharfen Bogen nach dem Vordergrunde wendeten, sind erweitert und mehr gegen die Ecken zugeführt, offenbar, um Raum für die den einzelnen Momenten der Handlung folgenden Gruppen der Dichter zu gewinnen. Auf der rechten Seite hat der Künstler nachträglich die Mauern der Stadt erweitert und dadurch eine ungemein wirksame Arena bekommen. Daraus erklärt sich auch die in Skizze und Ausführung verschiedene Lage der Gräber. Sie waren ursprünglich dem flacheren Schwunge der Mauer folgend mehr horizontal geordnet. Wenn den Künstler zu diesen Verbesserungen öfteres Prüfen und Überlegen geführt haben mag, so scheint mir eine dritte Änderung die Folge eines kurzen Entschlusses im Momente der letzten Ausführung zu sein. Ich meine die Verkürzung des Thorturmes zu Gunsten der dadurch auf das Äusserste gesteigerten Scheusslichkeit der Erinnyen. Über die Art wie der Baldinische Stich die Lokalität ändert, um Raum für die Anbringung der Hauptgruppen zu bekommen ist oben gesprochen worden.

Die Illustration zum zehnten Gesange auf fol. 100 r der Vatikanischen Handschrift ist vollständig mit der Feder, die Obergewänder der Dichter aber in dicken Miniaturfarben ausgeführt, das des Virgil blau, Dantes rot. Aus den schwachen Spuren der Metallstiftskizze kann man sowohl im Originale, wie auch in der Reproduktion deutlich erkennen, dass die Gräber ursprünglich alle mit der Breitseite nach dem Beschauer zu geordnet waren. Beim Betrachten der Skizze mag dem Künstler diese Art zu einförmig erschienen sein, er warf deshalb Gräber und Sarkophage bunt durcheinander und erzielte dadurch eine viel grössere Wirkung. Man wird bei sämtlichen uns mit der Schmalseite zugewandten Sarkophagen leicht die Spuren ihrer früheren Lage finden. Die Grabtafel des Papstes Anastasius, welche in der unteren linken Ecke stehend das Gegengewicht des Thores rechts oben bilden soll, ist mit Rücksicht auf eine möglichst passende Lage und die gefällige Anordnung derInschrift zweimal modificirt worden. Zuerst gestaltete sie Botticelli breit und schmal, indem er in drei Zeilen schrieb ANASTAS / IO PAPA / GVARDO, dann hoch und schmal mit der fünfzeiligen unregelmässigen Anordnung ANA / STA / SIO / PAPA / GVARDO, schliesslich aber wählte er die regelmässige fünfzeilige Verteilung, wie sie uns jetzt entgegentritt. Natürlich änderte sich mit jedem dieser Kompositionsversuche auch die Lage der Tafel. Den Baldinischen Stich anlangend, ist bereits gesagt worden, dass derselbe nichts anderes, als die Verkürzung unseres Blattes im Gegensinne ist.

Die Illustration zum elften Gesange ist noch nicht wieder aufgefunden worden. Da der Gesang im Gesamtbilde übergegangen ist, können wir uns nur mittels des Stiches eine schwache Vorstellung von ihr machen.

Die Illustration zum zwölften Gesange auf fol. 103 r der Vatikanischen Handschrift, ganz mit der Feder ausgeführt, ist leider stark beschmutzt und fleckig. Von der Silberstiftzeichnung tritt garnichts hervor, sie scheint ziemlich getreu mit der Feder nachgezogen. Die Felsen des Hintergrundes waren ursprünglich teilweise schattirt; dass dies nicht auch in der Ausführung mit der Feder gethan wurde, weist vielleicht auf die Absicht einer farbigen Vollendung. Die Gestalt, welche mit vor das Gesicht gepressten Händen im Vordergrunde links so stark hervortritt, scheint später, vielleicht beim Kopieren in barbarischer Weise mit sehr weichem, breitem Stift nachgezogen zu sein. — Baldini war, um die grosse Komposition in seinen engen Raum bringen zu können, genötigt sie vielfach zu verändern. Dabei hielt er sich nicht an den Wortlaut der Dichtung. Direkt gegen diesen sogar liess er einige der Kentauern auch diesseits des Blutstromes auftreten. Der Grund ist leicht zu erkennen. Er rückte diese Gestalten möglichst in den Vordergrund, damit sie sich mit den Figuren, welche in den Scenen im Hintergrunde auftreten, nicht durchschneiden sollten. Ferner liess er die zweite Gestalt des Minotaur weg. Für die Art wie er Botticelli gegenüber zuweilen auch auf Dante zurückging ist charakteristisch, dass er den Dichter von Nessus getragen den Fluss überschreiten lässt, obwohl darüber in der Dichtung nicht ausdrücklich berichtet wird und Botticelli deshalb keine Scene des eigentlichen Überganges gewählt hatte.

Die Illustration zum dreizehnten Gesange auf fol. 102 v ganz mit der Feder ausgeführt stellt sich auch im Originale auf den ersten Blick recht wirr dar. Hier sollte offenbar erst die Farbe Deutlichkeit hervorbringen. Die ursprüngliche, in flüchtigen, dicken Strichen ausgeführte Skizze ist ziemlich genau nachgezogen. Nur im Vordergrunde rechts am Fusse des Baumstammes vor dem den Zweig brechenden Virgil entdeckt man bei näherem Zusehen noch einen Hund, der in einen Gegenstand beisst. Baldini hebt die Stämme des Waldes deutlicher hervor, umkleidet die Ästchen aber nur mit Stacheln, nicht auch mit Blättern. Die drei Dichtergruppen sind variirt wiedergegeben. Die beiden ersten im Einklange mit der Dichtung, nur etwas ungeschickt. Die dritte aber willkürlich und ohne die geringste Spur einer Berücksichtigung des poetischen Inhaltes. Aus der schönen Gruppe Botticellis im Vordergrunde nämlich machte er Folgendes: Virgil sammelt die Blätter und wird dabei von einem der Hunde angefallen. Dante bückt sich zu ihm nieder und fasst ihn mit einer gleichzeitigen angstvollen Bewegung der Linken an der Hand, wie um ihn zurückzuziehen. Ich habe auf diese unglaubliche Leichtfertigkeit Baldinis schon bei Gelegenheit des zweiten Gesanges hingewiesen. Die beiden Verfolgten sieht man im Gebüsche hocken, einer wird von dem Hunde angefallen.

Die Detailzeichnung zum vierzehnten Gesange fehlt. Es ist das letzte Blatt der ganzen Folge, dessen Verlust wir zu beklagen haben. Zur Bildung einer Vorstellung seiner Komposition muss in erster Linie der Stich herangezogen werden, die Gesamtdarstellung unterstützt eine solche nur wenig.

Die Illustration zum fünfzehnten Gesange auf fol. 99 r unserer Handschrift ist fast vollständig in Farben ausgeführt. Die Körper der Verdammten sind mit Benutzung des hellen Pergamentgrundes mit breiten, rotbraunen Schatten modellirt. Darüber liegt ein leichter, milchiger Flor, der die Gestalten wie vom Angstschweisse gebadet erscheinen lässt. In der Reproduktion sind die Lichter schärfer und breiter als im Originale ausgefallen, weil die helle Übergangsnüance der rotbraunen Schatten in der Photographie bereits hell geworden ist. Der Hintergrund scheint zunächst hellbraun angelegt und dann mit dunkleren Tönen ausgestrichelt worden zu sein. Doch ist er nicht von körniger Struktur, wie es wohl der Sandboden, den die Dichtung hervorhebt, verlangen würde, sondern verschwommen farbig d. h. so scheint es, rein für die malerische Wirkung geschaffen: das infernalische Rotbraun der nackten Höllengestalten soll plastisch aus einem undeutlichen, schmutzigen Grunde hervortreten. Die auf die Verdammten herabfallenden Flammen sind von zweierlei Art. Soweit sie mit den Körpern in Berührung kommen, hat sie der Künstler ausgespart und noch nicht farbig ausgeführt. Die dazwischen zu Boden fallenden Flammen sind nur in der unteren linken Ecke angedeutet, heben sich aber, da sie rot auf den farbigen Grund aufgetragen sind, in der Reproduktion nur schwach als hellere Flecke vom dunkleren Grunde ab. Der nach dem Vordergrunde strömende Phlegeton wälzt seine schmutzig roten Fluten durch aus grossen Steinen erbaute, dunkelbraune Dämme. Auf dem linken derselben schreiten Virgil in blauem, Dante in rotem Obergewande, das einmal hell erscheint, weil es noch nicht ausgeführt ist, einher. War die Körperfarbe der Verdammten leicht und durchscheinend aufgetragen, so zeigen dagegen diese Gewänder dicke Deckfarben, wie sie in der Miniaturen-Malerei verwendet wurden. Ärmel, Kragen und Mütze sind unausgeführt, von dem Gewande Virgils ist die Farbe teilweise abgesprungen, was in der Reproduktion nicht hervortritt. Hässlich macht sich das plötzliche Abschneiden der Figuren, besonders bei Virgil. Man hat den Eindruck, als liesse uns der Künstler im Augenblicke, wo die Dichter passiren, durch eine viereckige Luke in den Höllenraum blicken: eine Momentaufnahme ohne jegliche Komposition. — Der Baldinische Stich, im Gegensinne gedacht, zeigt den Phlegeton in der rechten Ecke, ist aber sonst bis auf die ungeschickte Figur des Virgil nach unserem Bilde kopiert. Interessant ist, was sich beim Vergleiche der nackten Körper herausstellt: sie sind nicht im Ganzen übertragen, sondern es scheint, der Stecher habe den Unterkörper von der, den Oberkörper dazu von einer andern passenden Figur genommen. Auch schien er nicht einzusehen, warum Botticelli seine Gestalten ohne Bart und Haar darstellte und stattete sie trotz des herabfallenden Feuers reichlich damit aus.

Die Illustration zum sechzehnten Gesange auf fol. 98 v der Vatikanischen Handschrift ist wieder nur mit der Feder ausgeführt. Die ursprüngliche Skizze ist beibehalten, die meisten Figuren scheinen direkt mit der Feder gezeichnet worden zu sein. Nur Virgil und Dante, sowie der Fluss mit seinen Dämmen sind kräftig skizzirt. Baldini lässt die Andeutung der folgenden Terrasse weg und rückt die obere in den Vordergrund. Da er aber trotzdem schon den Rand der Schlucht ausführt, so muss er, wie der weitere Vergleich des in Berlin befindlichen

Blattes zum siebzehnten Gesange mit dem zugehörigen Stiche zeigt, denselben Raum nochmals mit andern Figuren ausfüllen. Das macht ihm wenig Bedenken. Im Stiche zum siebzehnten Gesange geht er insofern über Botticelli hinaus, als er der Dichtung gemäss an dem Brustbeutel zweier Wucherer ihre Wappen, den Löwen und die Gans anbringt, andererseits aber aus eigenem Ermessen den Geryon mit einer Krone ausstattet.

Die Stiche zum achtzehnten und neunzehnten Gesange sind verkürzte Kopien nach den in Berlin befindlichen Detailzeichnungen. Es fällt an ihnen nur auf, dass sie im Gegensinne gezeichnet sind, also im Stiche in der richtigen Lage erscheinen.

Zu den beiden farbigen Blättern des Vatikan, dem Titelblatte und der Illustration zum fünfzehnten Gesange, gesellt sich, abgesehen von den Anfängen in der Illustration zum zehnten Gesange, ein vollständig ausgeführtes Blatt, das zum achtzehnten Gesange in Berlin. Es könnte diesen Blättern gegenüber die Frage aufgeworfen werden, ob Botticelli die farbige Ausführung beabsichtigte und wir die uns hier vorliegenden Anfänge auf ihn oder eine spätere Hand zurückzuführen haben. Abgesehen davon nun, dass es mit zu den charakteristischen Forderungen jener Zeit gehört, ein derartiges Kunstwerk mit farbiger Pracht auszustatten, (man vergleiche nur die zahlreichen übrigen Danteillustrationen vor und nach Botticelli) so scheint es mir auch, dass diese Umrisszeichnungen selbst, insbesondere z. B. diejenige zum fünfzehnten Gesange nicht anders, denn für die farbige Ausführung vorbereitet gedacht werden können. Und weiter möchte man dem Titelblatte gegenüber fast versucht sein dessen farbige Ausstattung auf den Schöpfer der Zeichnung selbst zurückzuführen, so sehr ist insbesondere die Beleuchtung, wie wir gesehen haben, ein Element der harmonischen Gesamtwirkung. Und doch steigen schon diesem Bilde gegenüber auch wieder Zweifel auf, wenn wir in's Detail gehen. Die Figuren mögen noch so winzig sein, Botticelli hätte sie doch wol schärfer und kräftiger herausgearbeitet. Ganz irre aber werden wir dem Blatte zum fünfzehnten oder achtzehnten Gesange gegenüber. Nicht nur, dass die Figuren ungemein an Wirkung verloren haben: ein Vergleich mit Botticellis Gemälden, bes. z. B. der Calumnia in den Uffizien benimmt mir persönlich auch den letzten Halt hier an des Künstlers eigene Hand zu denken. Es mag sein, dass Botticelli von einem Miniator Versuche machen liess, die aber, sei es weil sie nicht gefielen, sei es weil die Arbeit überhaupt unterbrochen wurde nicht zur weiteren Ausarbeitung führten. Der wohl berechnete Beleuchtungseffekt des Titelblattes ginge dann auf die Vorschrift des Meisters vielleicht eine andeutende Schraffirung zurück. Wir können diese Beschränkung der farbigen Ausführung auf wenige Blätter jedenfalls nur als ein wahres Glück begrüssen, so gross ist der Kontrast zwischen den durchaus kraftvollen Federzeichnungen, die, wie mich eine Handzeichnung in den Uffizien überzeugte, jedenfalls auf Botticellis eigene Hand zurückgehen, und den schwächlichen Leistungen des Miniators.

Was die Baccio Baldinischen Stiche anbelangt, so hat sich Folgendes wohl mit Sicherheit ergeben. Den Stecher leiteten bei der Kontraktion der Botticellischen Komposition zwei Gesichtspunkte. Erstens die Rücksicht auf sein Format, das fast

über zwei Drittel kleiner als das des Meisters überdies auch noch im Verhältnis länger als hoch ist. Trotzdem bildet er die Figuren nur um ca. ein Drittel kleiner als Botticelli, so dass es für ihn zur Hauptfrage werden musste, wie die Lokalität umzugestalten und die Figuren in dieselbe einzuordnen seien, damit sie sich nicht durchschneiden. Um so mehr als er sich nicht etwa darauf beschränkt, die Dichter nur in einer Handlung vorzuführen, sondern wie Botticelli fast immer mehrere auf einander folgende Momente darstellt. Und da kommen wir zu seinem zweiten leitenden Prinzip: er wählt mit Hülfe des Textes aus Botticelli die Hauptmomente heraus und bemüht sich diese möglichst klar neben einander zu setzen. Am charakteristischsten treten diese beiden Gesichtspunkte in den Illustrationen zum achten, neunten, zwölften und sechszehnten Gesange hervor. Seine Komposition schliesst sich dann gewöhnlich an die des Botticelli, so dass sie im Stiche im Gegensinn vorliegt. Baldini scheint kein sehr konsequenter Kopf gewesen zu sein, dass zeigt sich am besten in der Art wie er zwischen Dante und Botticelli hin und her schwankt. Im achten Gesange arbeitet er mit gleicher Kenntnis beider, ordnet sie aber der Rücksicht auf eine klare Figurenverteilung unter. Im neunten giebt er Botticelli fast ganz auf und bildet sich mit Zugrundelegung der Lokalität des vorhergehenden Gesanges und gelegentlichem Naschen aus Botticellis Zeichnung zum folgenden Gesange ein eigenes Bildchen. Zum zwölften Gesange ist der Künstler sein Vorbild, das er aber, unbekümmert um die Vorschriften des Dichters variirt. Am stärksten tritt diese Sorglosigkeit gegenüber der Übereinstimmung mit dem Texte in dem Stiche zum dreizehnten Gesange hervor, wo sich die Genrescene des Vordergrundes nur als eine leichtfertige Variation der missverstandenen Botticellischen Gruppe auffassen lässt, wobei er sich auch nicht die geringste Mühe genommen haben kann Botticelli an der Hand Dantes zu verstehen. Im fünfzehnten Gesange lehnt er sich wieder gleichmässig an beide. Im sechszehnten schafft er sich eine eigene Lokalität, wählt sie aber falsch und kommt daher beim folgenden Gesange in die fatale Lage, denselben Raum nochmals für andere Sünder verwenden zu müssen. Dabei zeigt sich in der Anbringung der Wappen das Studium Dantes. So tritt uns die Persönlichkeit des Stechers als eine recht unselbstständige, handwerksmässige entgegen. Ein gewisses Geschick für Raumverteilung und einfache Zeichnung ist ihm nicht abzusprechen. Wenn Botticellis Illustrationen durch das in ihnen hervortretende feine Verständnis des Dichters und die phantasievoll kräftige Naivität der Darstellung des hohen Liedes würdig erscheinen, so sind Baldinis Stiche ungefähr die immerhin verdienstvolle Übersetzung beider in den Stil der biblia pauperum.

Siena, im August 1886.

JOSEF STRZYGOWSKI.

Hiermit veröffentlichte acht Zeichnungen bilden ein Supplement zu der Hauptpublikation:

ZEICHNUNGEN

VON

SANDRO BOTTICELLI

ZU

DANTE's GÖTTLICHER KOMÖDIE.

NACH DEN ORIGINALEN IM KGL. KUPFERSTICHKABINET ZU BERLIN

HERAUSGEGEBEN

IM AUFTRAGE DER GENERALVERWALTUNG DER KGL. MUSEEN

VON

FRIEDRICH LIPPMANN.

Zusammen 84 Blatt Zeichnungen nebst den 18 Kupferstichen des BALDINI nach BOTTICELLI und einem beschreibenden Text.

PREIS IN SEGELLEINEN-MAPPE 270 MARK.



Verlag der G. GROTE'schen Verlagsbuchhandlung:

ZEICHNUNGEN

VON

ALBRECHT DÜRER

IN NACHBILDUNGEN

HERAUSGEGEBEN VON

DR. FRIEDRICH LIPPMANN.

DIREKTOR DES KÖNIGLICHEN KUPFERSTICHKABINETS ZU BERLIN.

Inhalt des ersten Bandes: I. Zeichnungen im k. Kupferstichkabinet zu Berlin. II. Zeichnungen im Besitz des Herrn William Mitchell in London. III. Zeichnungen im Besitz des Herrn John Malcolm of Poltalloch in London. IV. Zeichnung im Besitz des Herrn Frederik Locker in London. Zusammen 99 Zeichnungen in einen Band gebunden.

Folioformat. Deckelpressung nach dem Dürerschen Holzschnitt: die Tapete mit dem flötenspielenden Satyr.

PREIS 250 MARK.

STICHE UND RADIERUNGEN

VON

SCHONGAUER DÜRER REMBRANDT

IN HELIOGRAPHISCHER NACHBILDUNG

NACH ORIGINALEN DES KÖNIGLICHEN KUPFERSTICHKABINETS ZU BERLIN

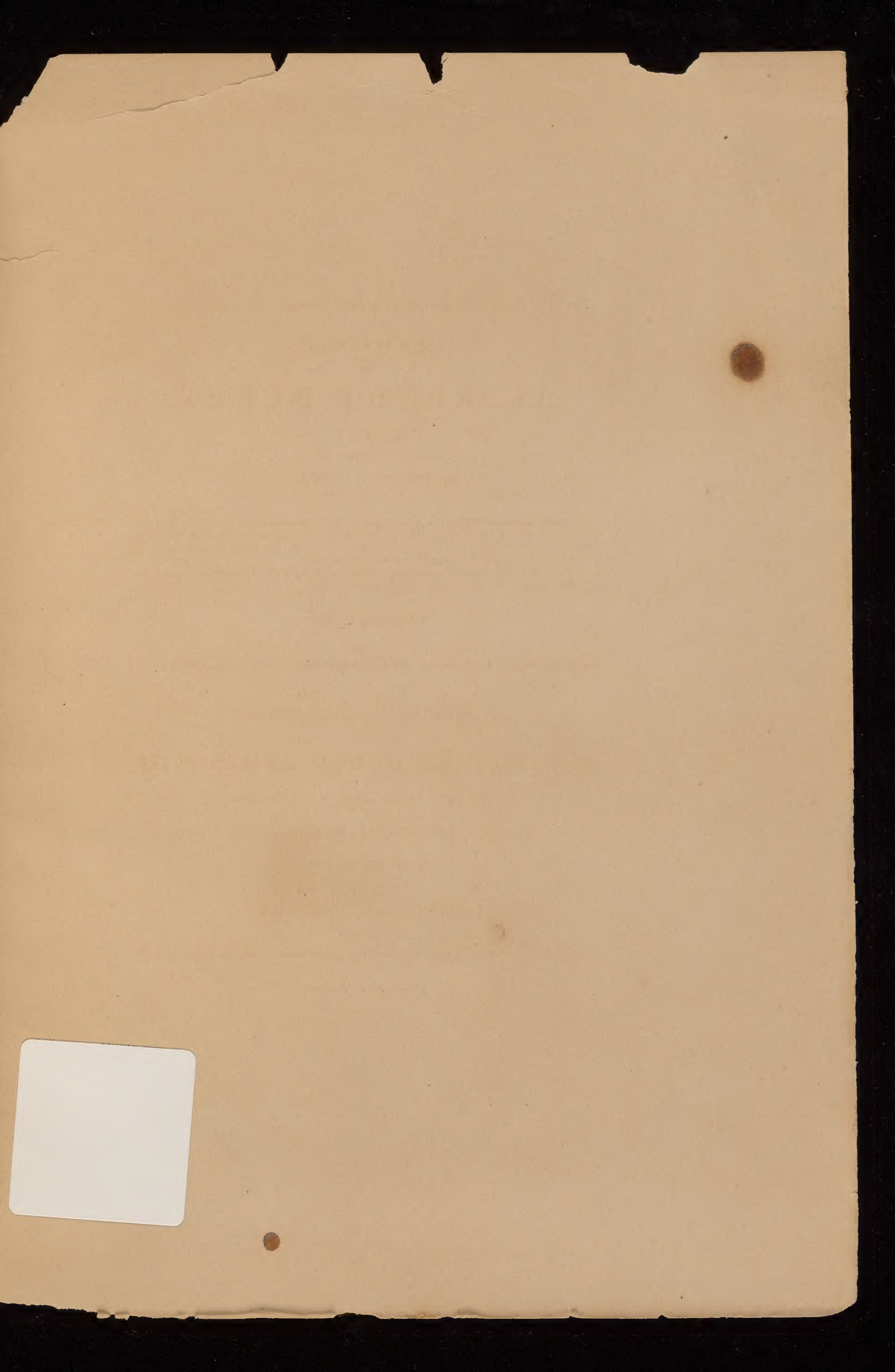
MIT BEGLEITENDEM TEXT

VON

J. JANITSCH UND A. LICHTWARK.

50 Blatt in 2 Theilen in Mappe à 50 M. oder in einen Halbfranzband gebunden 100 M.

DRUCK VON W. DRUGULIN IN LEIPZIG.





DRUCK VON W. DRUGULIN IN LEIPZIG.